
Bunte Blätter
August Wilhelm Ambros



Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.





Bunte Blätter

von

A. W. Ambros.



Skizzen und Studien für Freunde der Musik

von

A. W. Ambros.

Zweite, verbesserte Auflage in einem Bande

herausgegeben von

Emil Vogel.

Mit dem Portrait des Verfassers.



Leipzig, 1896.
Verlag von F. E. C. Leuckart
(Constantin Sander).

Vorrede
zur ersten Auflage (Band I).

Nicht ohne eine gewisse Befangenheit sende ich die nachfolgenden Blätter in die Welt. In unseren Tagen beginnt auf musikalisch-ästhetischem, musikhistorisirendem u. s. w. Gebiete eine Schnellbuchfabrikation einzureißen, von deren Repräsentanten mir ein und der andere das vielbelachte, aber einen Kern von Wahrheit bergende Wort des Onkels Heine in Erinnerung bringt: „Hätt' er was Ordentliches gelernt, so brauchte er nicht Bücher zu machen" — wobei denn mit Hilfe von tönenden Phrasen, die nichts sagen, von Geistreicheleien, von tiefsinnigen Ein- und hochsinnigen Ausblicken, womit der Autor Andern (und vielleicht sich selbst) blauen Dunst vormacht, am Ende etwas zu Stande kömmt, worüber schon Ulrici (in seinem Buche „Gott und Welt") ein richtendes und vernichtendes Wort gesprochen: „ein Fünklein Wahrheit, ein neuer haltbarer Grund für einen vielleicht uralten Gedanken hat für die Wissenschaft mehr Werth, als ein ganzes Feuerwerk jener schillernden Geistesblitze, die nach kurzem Leuchten nur ein um so tieferes Dunkel zurücklassen." Es sollte mir leid sein, die nachfolgenden Essays, denen ich wenigstens das Zeugniß mitgeben darf, daß ich daran mit Sorgfalt geschrieben, in die Klasse solcher improvisirter Bücher, wovon zwölf ein Dutzend machen, verwiesen zu sehen. Sie sind theilweise, wie man erkennen wird, bei zufälligen Gelegenheiten entstanden, indem sie sich an irgend ein die Kunst oder einen Künstler betreffendes Ereigniß, wie das Erscheinen der Messe Rossinis, der Tod Berlioz',

Fétis' und Thalbergs, die (zur Zeit noch bevorstehende) Aufführung der Wagner'schen Nibelungentrilogie knüpfen; theils sind es kleine Monographien oder Skizzen, zu denen Reisenotizen, Bibliothek- und Museumsstudien, gelegentliche, nicht zur Veröffentlichung bestimmte Reisebriefe, auch wohl unmittelbar in Welt und Leben beobachtend geworfene Blicke das Material geliefert haben. Dabei ist denn das Büchlein eine wahre laux satura geworden, aus der sich jeder holen möge, was ihm (wie ich herzlich wünsche) etwa behagt. Einige dieser Aufsätze, vorab die bei bestimmten Gelegenheiten geschriebenen, haben im Laufe von etwa vier Jahren in verschiedenen Journalen als Feuilletons debütirt — da ich es aber nicht liebe, Bücher mit der ihr Material aus den Zeitungsblättern herausschneidenden Papierscheere zu schreiben, da ich glaube, daß Dinge, womit man den unteren Rand der Journale — recht eigentlich einen latus clavus — verbrämt, damit sie dort den Dienst der „angenäheten Purpurlappen" leisten, anders aussehen sollen, als was man in Form eines Buches der Welt präsentirt, so habe ich die hier von mir ausgewählten Feuilletons wenigstens einer sorgsamen Revision und theilweise sehr bedeutenden Umarbeitungen und Ergänzungen unterzogen. Andere Aufsätze sind ganz neu und eigens für das Buch geschrieben. Den feuilletonistischen Grundzug jener früheren habe ich leider nicht ganz verwischen können — ich sage: leider — denn ich halte das Feuilleton gewissermaßen für ein Uebel unserer Zeit, wenn auch für ein nothwendiges Uebel. Es hat uns daran gewöhnt, Dinge und Fragen zuweilen der allerernstesten Art in leichtem Plauderton abgefertigt zu finden. Ich erinnere mich, daß in einem Journal (ich weiß nicht mehr in welchem) das Feuilleton die Einkleidung wählte, als rede der Autor zu einer „geistreichen" Dame beim „Luncheon" (was allerdings aristokratischer klingt, als das deutsche „Gabelfrühstück") heute über Eiszeit und erratische Blöcke, morgen über Wagners Rheingold und dessen Bedeutung für die neue Form dramatischer Musik, übermorgen über die Frau der Zukunft, die Religion der Zukunft, den Staat der Zukunft, über Baumwollhandel, Darvinismus und die Donaufürstenthümer, über Liebigs Fleischextract und über die neuesten Entdeckungen im innern Afrika; de omni re scibili et quibusdam aliis. Es ist kaum möglich die Frivolität weiter zu treiben! Man tadelt an den Kindergärten, daß sie den Kindern einen un-

überwindlichen Spieltrieb einimpfen; daß die Kinder dann vor jedem trockenen, ernsten Lernen Abschen empfinden, und alles nur in Spiel und Scherz abfertigen möchten. Ich will nicht sagen, daß das Publicum etwa ein großes Kind ist, aber die Analogie ist bedenklich genug. Wo ernsterer, wissenschaftlicher Sinn und festgegründete Bildung herrscht, wie z. B. in Norddeutschland, ist natürlich auch das Feuilleton ein besseres, aber es giebt Städte und Journale, wo Plato und Aristoteles Schellenkappen aufsetzen müßten, wollten sie anders gehört sein.

Der eigentliche Ahnherr des Feuilletons (um nicht zu sagen: der modernen Journalistik überhaupt) ist der berufene Pietro Aretino, bei dessen „Briefen" uns zuweilen zu Muthe wird, als lesen wir einen modernen Leitartikel, eine moderne Correspondenz, ein modernes Feuilleton.*) Auf das Feuilleton in Deutschland hat — man wird über meine Behauptung vielleicht erstaunen, allein man sehe näher zu, und man wird mir recht geben — in gewissen Beziehungen Jean Paul sehr großen Einfluß (vielleicht ohne daß es die Feuilletonisten selbst ahnen), die eigentliche Farbe und Gestalt desselben stammt aber am Ende aus Heines „Reisebildern", deren faunisches Lächeln weiland alle Welt entzückte, die uns aber heutzutage, in der so und so vielten Auflage, kaum noch einen andern Eindruck machen können, als den Eindruck veralteter Frivolitäten.

Neben dem Feuilleton stehen gewisse Wanderdocenten, deren Vorträge ich das „gesprochene Feuilleton" nennen möchte, und denen gegenüber die Wanderhumanisten des 15. Jahrhunderts völlig noch solide, schwerfällige Gelehrte heißen können. Hier herrscht nun die brillante Viel- und Halbwisserei, die Schön- und Tendenzfärberei, das theatralische Pathos, die Phrase, welche den Applaus schöner Damenhände herausfordert. Gleich den Gräculen in Rom wissen und können diese Pansophen Alles — ein und derselbe Mann wird seine wohllautende Stimme über

*) Wenn in den großen Städten X. Y. und Z. Journalisten sind, oder waren, welche fremde Künstler räuberisch ausbeuten, falls die fremden Künstler nicht „gerissen" sein wollen — wenn man gewissen Witzblättern nachsagt, daß sie gegenüber wohlhabenden Leuten, die nicht Lust haben in der nächsten Nummer als Fratzen zu paradiren, ein wohlorganisirtes Gelderpressungssystem in Gang und Zug bringen, so ist auch dieses nur eine Neuauflage aretinischer Taktik.

den dreißigjährigen Krieg, über Berthold Auerbach, über die nordamerikanischen Freistaaten und über die Instrumentalmusik Beethovens mit gleicher selbstbewußter Sicherheit in anderthalbstündigen Vorträgen ertönen lassen, und dabei wird ein solcher rhetor Heliodorus Graecorum longe doctissimus mit „frecher Stirne, kühner Brust" Dinge sagen, bei denen der wirklich Unterrichtete sich zuweilen versucht fühlt, ihm indignirt in's Wort zu fallen.

Wenn nun die nachfolgenden Aufsätze jenen leichteren Ton anschlagen, den man heutzutage nun einmal nicht ganz missen mag, so war ich doch wenigstens bemüht, den behandelten Dingen mit Ernst, Liebe, Antheil und redlicher Forschung gerecht zu werden.

Ich bin dem Leser noch über Eines Rechenschaft schuldig — über die nicht-musikalischen, sondern in's Gebiet der Kunstgeschichte hinübergreifenden Aufsätze,*) bei denen es ihm vielleicht scheinen wird, als streife ich über mein „offizielles" Gebiet hinaus. Meine Rechtfertigung ist kurz folgende: die bildenden Künste haben meinem Herzen von jeher fast eben so nahe gestanden, wie die Musik, allein da ich nicht dilettantisch naschen, meine Thätigkeit nicht zersplittern wollte, wählte ich die Musik. Doch nicht ohne in meinen frühen Jünglingsjahren als Volontair der Prager Malerakademie mir so viel Handfertigkeit erworben zu haben, daß ich nachmals in Italien mein Skizzenbuch so gut herausziehen konnte wie Einer, um mir diese Gegend, jenes Architekturwerk oder architektonische Ornament, oder irgend eine Figur aus einem Wandbilde Orcagnas u. s. w. in raschen Strichen copirend hineinzuzeichnen. Und gewissermaßen ist ja auch Kunstgeschichte für mich „offiziell". Denn seit einigen Jahren trage ich den Zöglingen der Prager Malerakademie, wo ich einst als Scholar gesessen, Kunstgeschichte vor, und eben so lese ich an der Prager Universität, da das Bedürfniß sich sehr fühlbar machte und laut wurde, neben den musikalischen auch kunstgeschichtliche Collegien. Man wird es wohl in meiner Musikgeschichte bemerkt haben, wie mir der Kunstgeist dieser oder jener Periode in seinem Zusammenhange klar zu sein, wie mir die Musik und die bildende

*) A. d. H. Diese sind in vorliegender 2. Auflage nicht wiederholt worden.

und bauende Kunst nur Aeußerung einer und derselben geistigen Strömung scheint. Herr Eitner (dem ich für seine wohlwollende Beurtheilung meines Strebens herzlich danke) hat dagegen Bedenken geäußert. Leider muß ich schon jetzt bekennen, daß ich im vierten Bande meiner Musikgeschichte meine alte Unart nicht ablegen werde. Denn mir erscheint z. B. die Riesenwirthschaft, zu der in der Malerei und Baukunst Michel Angelo das Signal gab, in einem gar so deutlichen innern Zusammenhang mit der musikalischen Riesenwirthschaft der Messen und sonstigen Compositionen zu 16, 24, 32 und 48 Stimmen von Orazio Benevoli u. A. — ja wenn Virgilio Mazocchi Michelangelos Peterskuppel benützt, um seine Armee von Sängern, Chor über Chor aufzustellen, und fabelhafte Massenwirkungen und Echos hervorzubringen, so ist es mir, als lese ich „Michelangelo e Mazocchi" — ein „Compagniegeschäft", eine „Maskopey" zwischen dem Architekten und dem Musiker. Und wenn (vom Jahre 1400 etwa) Brunellesco und Donatello an den römischen Trümmern messen, und Leo Battista Alberti geistvoll de re aedificatoria schreibt, Fabio Calvi den Vitruv übersetzt, nicht um antike Tempel, Triumphbogen und Thermen neu zu bauen, sondern um moderne Aufgaben in antikem Geiste zu lösen: ist es ein anderer geistiger Zug, als der, nachdem Schwester Architektur zuerst von ihm ergriffen worden, zuletzt (um 1600) auch die Schwester Musik ergreift, und die Florentiner im Hause Bardi treibt, im Namen Platons der contrapunktisch-polyphonen Musik entgegenzutreten, nicht um (wie man so oft sagt) die „antike Tragödie neu aufleben zu machen" sondern moderne Musikdramen in antikem Geist zu schaffen? (e però, si come io non ardirei affermare questo essere il canto nelle Greche e nelle Romane favole usato, cosi ho creduto esser quello, che solo possa donarcisi dalla nostra musica per accomodarsi alla nostra favella sagt Jacopo Peri in der Vorrede seiner Euridice.) . . .

Ich muß es natürlich bei meinem Büchlein Jedem freistellen, darüber gnädig oder ungnädig zu urtheilen. Das Urtheil Einsichtsvoller achte ich hoch — aber gegen landläufige Recensionen fühle ich mich ziemlich unempfindlich geworden, denn über die ersten Autorsjahre der „süßen blöden Jugendeselei" wo man die Beurtheilungen, mit denen man in Literaturzeitungen u. s. w. beehrt wird, hinnimmt, als würden sie aus Wolken unter Posaunen-

schall verkündigt, diese Zeiten sind für mich lange vorbei. Wenn Brendel in der letzten Neuauflage seiner Musikgeschichte die meine mit herablassendem Kopfnicken als „schätzbaren Beitrag" würdigt, so kann ich seinem Buche gegenüber über ein so gnädiges Urtheil nur lächeln, und wenn Herr Ludwig Nohl von meiner Musikgeschichte wohlwollendst meint „der äußere Scheinreichthum decke hier die innere Hohlheit zu" — so bitte ich ihn, in Lichtenbergs Werken nachzuschlagen, wo er die Stelle finden wird: „wenn ein Kopf und ein Buch zusammenstoßen und es klingt hohl, muß es denn immer das Buch gewesen sein?"

Prag, am 21. November 1871.

A. W. Ambros.

Vorrede

zur ersten Auflage (Band II).

Ein Autor sendet ein neues Buch kaum anders in die Welt, als mit Herzklopfen, wie ja weiland schon Horaz die Erfahrung hat machen müssen.*) Und indem ich hier die zweite Folge „bunter Blätter" in alle Welt hinausflattern lasse, spüre ich etwas Aehnliches — und nur die freundliche Aufnahme, welche die erste zu finden das Glück gehabt hat, kann mich ermuthigen — hier wieder eine ähnliche Sammlung zu bringen. Sie gleicht ihrer Vorgängerin in der Anlage des Ganzen... Gegen die erste Sammlung bunter Blätter dürfte der Leser diese zweite indessen doch in der Grundstimmung etwas verändert finden — sie ist polemischer, sie zankt und streitet alle Augenblicke, das liegt nun aber wol in der Luft — im Großen wie im Kleinen platzen in der Welt jetzt die feindlichen Gegensätze heftig auf einander, und wer in dem Gedränge nicht erdrückt werden will, muß gelegentlich die Ellenbogen und auch wol die Fäuste brauchen. Er muß dann aber nicht Mord und Zeter schreien, wenn er einige Püffe zurückbekommt — c'est la guerre! Die Hauptsache ist, daß er vor dem eigenen Gewissen und der eigenen ehrlichen Ueberzeugung rein und tadellos dastehe: „bona conscientia valde

---

*) Epist. I, 20. (ad librum suum) — — — Fuge, quo descendere gestis:
Non erit emisso reditus tibi. Quid miser egi?
Quid volui? dices, ubi quis te laeserit —

multa potest portare, et valde laeta est inter adversa“ sagt mein alter treuer Freund und Führer Thomas a Kempis.

Ferner wird der Leser vielleicht finden, daß in den bunten Blättern diesmal sehr hörbar „wiener Luft“ wühlt und raschelt. Die Vorrede der ersten bunten Blätter, welche ich im Herbste 1871 in Prag schrieb, war dort so ziemlich meine letzte literarische Arbeit — Neujahr 1872 fand mich schon in Wien, und bleibend. Die folgenden Aufsätze sind zum Theil ganz unmittelbare Ergebnisse dieser meiner neuen Lebensstellung. Mehrere davon erschienen in der „Wiener Abendpost“, der Essay über Zumsteeg in der Augsburger allgemeinen Zeitung. Da es aber ein großer Unterschied ist, ob man für die augenblicklichen Tagesbedürfnisse eines journallesenden Publikums schreibt, oder ob die Sachen in Buchesgestalt gleichsam fixirt werden, so habe ich diese Reproductionen einer sorgfältigen Feilung und Umarbeitung unterzogen. Was nur lokales Interesse für Wien haben konnte, oder in seiner Wirkung nur für den Augenblick berechnet war, wurde ausgeschieden, an dessen statt wurden freiere, weitere Ausblicke eröffnet. Mehrere Aufsätze sind ganz neu und eigens für das Buch geschrieben, oder ich ging mit den Vorlagen um, wie weiland der Redactor der Pandecten Tribonian mit den Schriften der alten römischen Juristen. Dies gilt insbesondere gleich vom ersten Aufsatz. Einige gelegentliche Besprechungen von Novitäten haben sich darin zu einem Kriegszuge gegen das kunst- und sittenverderbende Genre der sogenannten „Operette“ erweitert.

Autoren pflegen in Vorreden ihrer Fehler wegen, die sie in lobenswerther Selbsterkenntniß an sich wahrnehmen, um Nachsicht zu bitten und ein antizipirtes pater peccavi anzustimmen, ehe noch aus dem Titularleser der Vorrede ein wirklicher des Buches geworden. Ich will den Leser nicht mit derlei „Confessions“ langweilen, dafür aber einige Peccadillos des Satzes entschuldigen...

Nehme denn der Leser die Gabe mit allen ihren verschuldeten und nicht verschuldeten Peccadillos nachsichtig auf!

Wien, am 10. November 1873.

A. W. Ambros.

Vorwort

zur zweiten Auflage.

Die von A. W. Ambros 1872 als „Bunte Blätter" und 1874 als „Bunte Blätter — Neue Folge" veröffentlichten geistvollen Aufsätze erscheinen hier, zu einem Bande gesammelt, in zweiter Auflage. Der Inhalt des Ganzen ist, soweit er rein musikalische Fragen behandelt, unverändert geblieben. Von dem Wiederabdruck wurden aber ausgeschlossen die das Gebiet der bildenden Künste betreffenden Aufsätze, sowie die italienischen Reiseblätter. Die neue Auflage wendet sich also ausschließlich an die Freunde der Musik.

Bei seiner Revision ließ sich der Herausgeber vornehmlich von dem Grundsatz leiten, den ursprünglichen Charakter dieser Studien pietätvoll zu wahren, das Werk nicht nur in seinen großen Zügen, sondern auch in seinen Einzelheiten so zu erhalten, wie es uns von dem leider zu früh verblichenen Autor überliefert worden ist. Dennoch aber sind sämmtliche Aufsätze auf ihre Quellen sorgfältig geprüft, die vielfach ungenau oder unvollkommen wiedergegebenen Citate sind berichtigt und ergänzt und etwaige Fehler verbessert worden. Nicht unterlassen wurde auch, auf die Ergebnisse neuerer und neuester Forschungen, soweit sie hier in Betracht kommen, kurz zu verweisen. Die An-

merkungen des Herausgebers wurden übrigens durchweg in Form von Fußnoten eingeführt und durch A. d. H. gekennzeichnet.

Mögen diese Aufsätze auch in ihrer neuen Gestalt wohlwollender Aufnahme begegnen, mögen sie dazu beitragen, die Zahl der Verehrer des unvergeßlichen Verfassers zu vergrößern.

Leipzig, Ende Januar 1894.

Emil Vogel.

Inhalt.



I.

Der Originalstoff zu Weber's „Freischütz".

Daß Friedrich Kind den Stoff seines Textbuches zum „Freischütz" dem von Apel und Laun herausgegebenen „Gespensterbuch" entnommen, weiß wol Jeder, aber das in der That sehr interessante Verhältniß der Operndichtung Kind's zu Apel's gleichnamiger Novelle möchte kaum ebenso allgemein bekannt sein. Denn jenes sogenannte Gespensterbuch gehört bereits zu den literarischen Seltenheiten und dürfte kaum noch in irgend einem vergessenen Winkel einer oder der anderen Leihbibliothek aufzutreiben sein. Selbst Max Maria v. Weber, der gründlich zu Werke gehende, sehr detaillirende Biograph seines unsterblichen Vaters, hat offenbar die Original-Novelle gar nicht gelesen. Er erzählt, wie sein Vater und Friedrich Kind sich, als ihnen der bezügliche Band des Gespensterbuches in die Hände kam, für den Gegenstand begeisterten: „aber — Eremit und gar Satan auf der Bühne, und die Censur?! Unentschlossen schieden sie." *) Der Eremit kommt nun in Apel's Erzählung gar nicht vor, er ist ein kindischer Einfall, will sagen ein Einfall Kind's, um der Oper einen „glücklichen Ausgang" zu geben, denn im novellistischen Original ist und bleibt die Braut todt, und der unglückliche Schütze verfällt in Wahnsinn. Wir haben uns endlich an die

*) Carl Maria von Weber; ein Lebensbild von Max Maria von Weber, 2. Band S. 64.

ehrwürdige, aber langweilige Figur dieses Eremiten mit seinen obligaten drei Posaunen, an diesen ungeschickten Deus ex machina in der Kutte, von Jugend auf gewöhnt, um es gar nicht mehr zu merken, wie grenzenlos albern die Geschichte mit seinen Mirakel wirkenden weißen Rosen und mit der Kugel ist, welche, nach der Taube gerichtet, Agathen trifft und Caspar tödtet — wie ein Telegramm an Herrn Schulze in Berlin oder Master Smith in London auch ein Weile herumlaufen kann, ehe es an den rechten Mann kommt. Auch „Satan" tritt in der Novelle sehr nebenher auf, oder vielmehr er zeigt sich, ohne ausdrücklich genannt zu werden, incognito als „schwarzer Reiter" — und zwar führt der Dichter diese höchst unheimliche Gestalt ein einzigesmal flüchtig ein und vorüber; die Art, wie er es thut, möchte für einen der trefflichsten Züge der Novelle gelten dürfen. Den Namen Samiel*) hat Kind in letzterer allerdings auch gefunden, aber er wird eben nur ein einzigesmal von einem Jäger genannt, wo von allerlei Jägerzaubereien die Rede ist, und kommt nicht weiter vor. Unmöglich konnten also „Eremit und Satan" für den Textdichter und Componisten gleich beim Lesen der Novelle zu Steinen des Anstoßes werden. Apel's Original-Erzählung darf ohne weiters ein Meisterstück heißen, sie steht in jeder Beziehung hoch über Kind's „Freischütz"-Text und reiht sich den Novellendichtungen von Tieck und Heinrich v. Kleist beinahe ebenbürtig an. Sie würde vielleicht, schon um ihrer Beziehungen zu einer der berühmtesten und populärsten Tondichtungen willen, eine neue Auflage verdienen, ja man könnte ihr noch Eines und das Andere aus dem verschollenen Gespensterbuche beigeben, zum Beispiele Apel's nicht minder treffliche „beide Neujahrsnächte", die zu dem Allerergreifendsten und Unheimlichsten gehören, was aus den Werkstätten der „Nacht- und Grabdichter" (wie sie in Goethe's „Faust" genannt werden) hervorgegangen, oder Laun's kaum minder grauenhaft anregende „Verwandtschaft mit der Geisterwelt", die Geschichte von jenem doppelgängerischen Fräulein Seraphine, von dem auch in Daumer's „Geisterreich" und in Perty's „Mystischen Erscheinungen" Erwähnung geschieht — oder den

*) Apel schreibt „Sammiel". Im handschriftlichen Originaltext des „Freischützen" (wo er noch als „Jägersbraut" betitelt ist) ist diese Orthographie des Namens beibehalten.

Schwank vom „Gespensterleugner“, wo die Thesis auf's lustigste durchgeführt ist, daß nikolaisch aufgeklärte Leute, unter Umständen, gegenüber höchst natürlichen, aber sich für den Augenblick gespensterhaft anlassenden Erscheinungen in eine Stimmung gerathen können, die jedem alten Weibe Ehre machen würde.

Apel nennt seinen „Freischütz“ eine „Volkssage“, versetzt ihn übrigens nicht wie Kind in die Zeit des dreißigjährigen Krieges, sondern in ganz moderne Verhältnisse und Zustände, ist auch mit Spuk und Teufelsspectakel unendlich sparsamer als Kind, der für den Theater-Maschinisten und Decorations-Maler doch auch etwas thun mußte. Bei Apel lauert das Dämonische überall nur mehr wie im Hintergrunde; fast Alles hat ein so ganz und gar natürliches, alltägliches Aussehen; aber die Darstellung, wie diese unheimlichen Mächte den wackeren Wilhelm (so heißt der in der Oper zum Max umgetaufte junge Jäger) in ihr Netz und Garn verwickeln, ohne daß er es selbst recht merkt, und ihre scheinbare Hülfe sich schließlich heimtückisch zum Verderben wendet, ist weit ergreifender und schauerlicher, als alle verminderten Septimen-Accorde und Feuerwerkskünste der Oper. Der Gang der Novelle ist in diesem Sinne so trefflich, daß gar kein Zweifel bleibt, Apel habe den Stoff seiner sogenannten Volkssage selbst erfunden. (Zu anderen Erzählungen des Gespensterbuches, wie „Die Bräutigamsvorschau“ u. s. w., hat zum Beispiel der „höllische Proteus“ von Erasmus Francisci den Rohstoff geliefert.) Der Inhalt von Apel's Erzählung ist in Kürze folgender: Bertram, der „alte Förster in Lindenhayn“, ist der letzte männliche Nachkomme jenes „frommen Aeltervaters Kuno“, dessen Meisterschuß ihm einst die Erbförsterei erwarb, freilich aber auch allen seinen Nachfolgern die Pflicht des Probeschusses auferlegte. Diese Vorgeschichte ist ganz wie in der Oper. Vater Bertram's einzige Tochter Käthchen gewinnt die Liebe des Amtsschreibers Wilhelm, der endlich, weil kein anderes Mittel da ist, die Geliebte zu erringen, gleich seinem Collegen in Wallenstein's Lager „die Feder vertauscht mit der Kugelbüchse“ und bei Bertram in die Lehre tritt. „Wer hätt' in dem Federhelden solch' einen Schützen gesucht?“ ruft Vater Bertram erfreut aus, als Wilhelm entschiedene Proben großer Geschicklichkeit ablegt. Aber kaum ist Wilhelm der glückliche Verlobte Käthchen's und Aspirant für Probeschuß und Erbförsterei, so beginnt ihn als Jäger ein seltsamer Unstern zu verfolgen.

Zu Vater Bertram's Verdruß kehrt er stets ohne Jagdbeute heim, oder „es fanden sich statt der Rebhühner Dohlen und Krähen und statt des Hasen eine todte Katze. Fast jeder Schuß mißrieth; endlich fürchtete er sich, ein Gewehr loszudrücken, um nicht Schaden anzustiften, denn er hatte schon eine Kuh auf der Weide angeschossen und den Hirten beinahe verletzt." Rudolph, der andere Jägerbursche, meint kopfschüttelnd, das gehe nicht mit natürlichen Dingen zu, man müsse den feindlichen Zauber lösen, mit dem Ladestock einen Kreis ziehen, ihn dreimal segnen, wie es der Priester macht, aber im Namen Sammiel's. — Vater Bertram ruft scheltend: „Schweig! Weißt du, was das für ein Name ist? Das ist einer von des Teufels Heerschaaren! Gott bewahre dich und jeden Christen davor!" Diese erste Andeutung einer Zauberhülfe ist hier für das Folgende fein eingeführt, besser als die beinahe gleichlautende Stelle in Caspar's Mund, die zur bedeutungslosen Fanfaronnade wird. Uebrigens hat sich bisher, wie man sieht, Kind sehr treu an die Novelle gehalten. Von da an aber wird der Gang der letzteren vielfach ein anderer. Auf einem seiner unglücklichen Jagdgänge begegnet Wilhelm einem stelzfüßigen Invaliden, der sich zu ihm gesellt, sich eine Pfeife Tabak erbittet und endlich um die Ursache von Wilhelm's sichtlichem Mißmuth mit scheinbarer Theilnahme fragt.

Er meint auch, daß etwas verhext sein müsse, und belehrt, als Wilhelm Einwendungen macht, daß alte Soldaten wie er selbst Manches von solchen Künsten wissen, und gibt als Probestück eine Kugel her, mit welcher Wilhelm einen „großen Geier" (von Kind zum „größten Steinadler" nobilitirt) aus einer dem Auge kaum erreichbaren Wolkenhöhe herunterschießt. Der Invalide gibt beim Abschied dem „vor Staunen sprachlosen" Wilhelm eine Handvoll Kugeln. „Mit Verwunderung versuchte Wilhelm eine zweite von seinen Kugeln und traf wieder ein fast unerreichbares Ziel; er nahm die gewöhnliche Ladung und fehlte das leichteste. Im Forsthause war große Freude, als Wilhelm wieder, wie sonst, mit einem Vorrathe Wildpret ankam und den Vater Bertram durch die That überzeugte, daß er noch der vorige brave Schütze sei." Zugleich erfährt Wilhelm, daß „eben, als die Uhr Sieben schlug, das Bild Kuno's von selbst herunter fiel", worin Mutter Anna (Bertram's Gattin) einen Spuk erblicken will und darüber von Bertram geneckt wird. Wilhelm nimmt die Sache gar nicht

so hochwichtig wie in der Oper, doch fällt ihm ein, daß es eben im Dorfe Sieben geschlagen habe, als der Stelzfuß von ihm schied. Als Anna fortfährt, den Kopf zu schütteln, beschließt er aber doch bei sich, „seine Kugeln beiseite zu legen und nur zu seinem Probeschusse eine zu gebrauchen, um sein Glück nicht durch die Bosheit eines Feindes“ (des vermeinten Behexers) „zu verscherzen“.

„Allein der Förster nöthigte ihn mit sich auf die Jagd, und wollte er nicht von neuem Mißtrauen gegen seine Geschicklichkeit erregen und den Alten erzürnen, so mußte er schon einige von seinen Zauberkugeln daranwagen. In wenig Tagen hatte sich Wilhelm an seine Glückskugeln so gewöhnt, daß er in ihrem Gebrauche nichts Bedenkliches mehr ahnte“. (Wie trefflich diese Züge motiviren, bedarf keiner weiteren Hinweisung.) Seine Hoffnung, dem Stelzfuße wieder zu begegnen, erfüllt sich nicht, schon ist sein Kugelvorrath bis auf zwei geschmolzen; der Landjägermeister, in dessen Gegenwart der Probeschuß geschehen soll, wird glücklicherweise schon den folgenden Tag erwartet; als Vater Bertram auf die Jagd geht, schützt Wilhelm irgend einen Vorwand vor, um zu Hause zu bleiben. Zu seinem Schrecken kommt statt des erwarteten hohen Beamten ein Bote, der dessen Ankunft erst für die nächsten acht Tage ansagt und zugleich eine starke Wildpretlieferung für den Hof bestellt. Wilhelm opfert die vorletzte Kugel, aber Vater Bertram schmält, als er einen einzigen Hirsch mitbringt, während Rudolph mit reicher Beute heimkehrt; er droht mit Entziehung seiner Einwilligung, wenn Wilhelm morgen nicht mindestens zwei Stücke Rehwild liefert. Wirklich zeigt sich dem verzagenden Wilhelm ganz nahe ein Rudel Rehe, und da er überdies nicht ferne den Invaliden vorbeihumpeln sieht und eine neue Schenkung solcher Kugeln hoffen darf, rollt er die letzte in den Gewehrlauf, schießt — zwei Rehböcke stürzen. Vater Bertram ist befriedigt, aber der Invalide, dem Wilhelm gleich nacheilt, ist nicht zu finden. Eines Abends vor dem Probeschusse ist im Försterhause, wie natürlich, die Rede von Kuno und von der Verleumdung, die den Probeschuß veranlaßte, als habe er sich einer sogenannten Freikugel bedient. „Gott behüte!“ ruft Vater Bertram, „er starb sanft und selig; wer Teufelskünste treibt, mit dem nimmt's niemals ein gutes Ende, wie ich selbst mit angesehen habe, als ich noch bei Prag im Böhmischen lernte.“

Auf Rudolph's und der Uebrigen Bitte erzählt Bertram, wie damals ein junger Mensch aus Prag, Namens Georg Schmidt, ein „starker Liebhaber von der Jagd", sich einmal vermessen habe, bald besser zu schießen als alle Jäger. Aber nach ein paar Tagen finden sie ihn halbtodt, „zerkratzt, als wäre er unter den wilden Katzen gewesen". Der Sterbende bekennt, er habe mit einem alten Bergjäger Freikugeln gießen wollen, habe etwas versehen und sei dann so übel zugerichtet worden. „Er war," erzählt Bertram, „gegen Mitternacht mit dem Bergjäger auf einen Kreuzweg gegangen, da hatten sie mit einem blutigen Degen einen Kreis gemacht und den mit Todtenschädeln und Knochen kreuzweise belegt. Darauf hatte der Bergjäger Schmidt unterrichtet, was er zu thun habe. Er solle nämlich mit dem Schlag elf Uhr anfangen die Kugeln zu gießen, nicht mehr, nicht weniger als dreiundsechzig, eine über oder unter diese Zahl, wenn die Glocke Mitternacht schlüge, so wäre er verloren; auch dürfe er während der Arbeit weder ein Wort sprechen noch aus dem Kreise treten, es geschehe um ihn, was nur immer wolle. Dafür müßten aber auch sechzig von seinen Kugeln unfehlbar treffen, und nicht mehr als drei würden fehlen. Schmidt hatte nun wirklich die Gießerei angefangen, aber so grausame und erschreckliche Erscheinungen gesehen, daß er endlich laut aufgeschrien und aus dem Kreise gesprungen." — „Der Georg hatte also wol ordentlich einen Pact mit dem Satan gemacht?" fragt Rudolph weiter. — „Das will ich nicht gerade behaupten," versetzt der Förster, „denn es heißt: Richtet nicht. Aber es bleibt immer doch ein schwerer Frevel, ich möcht' um keinen Preis eine solche Kugel abschießen, denn der Feind ist ein arger Schalk und könnte mir einmal die Kugel nach seinem Ziele führen, statt nach dem meinen." — Es ist hier also kein überredender Bösewicht Caspar, sondern der fromme Vater Bertram, der mit seiner arglosen Erzählung den zündenden Funken in Wilhelm's Seele wirft. Der Stelzfuß zeigt sich nicht, der verzweifelnde Wilhelm beschließt den Gang auf den Kreuzweg, ungeachtet am Polterabend, als sie eben auf glücklichen Probeschuß anstoßen, Kuno's Bild abermals von der Wand stürzt und diesmal sogar Käthchen's Stirne verletzt. Die Schilderung des nächtlichen Ganges und des Kugelgusses ist dem Erzähler unübertrefflich gelungen: „Der Mond war im Abnehmen und stieg dunkelroth am Horizont herauf. Graue Wolken flogen vorüber

und verdunkelten zuweilen die Gegend, die bald darauf sich plötzlich wieder vom Mondstrahl aufhellte. Die Birken und Espen standen wie Gespenster im Wald, und die Silberpappel schien Wilhelm wie eine weiße Schattengestalt zurückzuwinken. Er schauderte — das wiederholte Fallen des Bildes schien ihm die letzte Abmahnung seines weichenden Schutzgeistes zu sein." In diesem Tone geht es weiter; für den Theater-Maschinisten und Theater-Feuerwerker wäre nicht viel herauszuholen. Vergleicht man die Buchbinder-Nachrichten des Opernbuches an den Maschinisten mit den unheimlichen Dingen, welche Apel's Wilhelm im Walde zu sehen und zu hören bekommt, so findet man nicht ohne Erheiterung, wie Kind Alles ins Handgreifliche und Faustdicke vergrößert hat. Weber konnte es übrigens so für seine Wolfsschlucht-Musik recht gut brauchen und protestirte, als Gropius in Berlin „die Schrecknisse aus dem Kampfe der Elementargewalten hergeleitet und das Gespenstische wie aus der Phantasie Caspar's und Maxens geboren darstellen wollte."*) Weber kannte das Publicum. Dieser geizige Apel läßt nicht einmal ein „Gewitter" los, was am 22. November auch in der That zu den Seltenheiten gehört, gleich den „Nachtigallen", die sich in Agathens großer Scene „der Nachtluft freuen" — am 22. November, weil Caspar sagt: „Heut' tritt die Sonne ins Zeichen des Schützen" u. s. w.

Als Wilhelm auf dem Kreuzwege angekommen, geht er genau zu Werke, wie er sich's aus Vater Bertram's Erzählung gemerkt. Der Schimmer seines Feuers lockt flatternde Waldvögel herunter; bleiche Nebelbilder ziehen, in deren einem Wilhelm die Gestalt seiner todten Mutter schaudernd zu erkennen meint. Ein altes, gebücktes Mütterchen kommt des Weges daher, sie tappt nach den im Kreise gelegten Todtenknochen. Wilhelm erkennt eine alte, wahnsinnige Bettlerin, die in der Gegend mit Quirlen, Kochlöffeln u. s. w. hausiren geht. „Gib mir die Knöchelchen, ich geb' dir ein Löffelchen; gib mir die Schädel, was soll dir der Bettel" — gurgelt sie im richtigen Hexenstyl. Als Wilhelm schweigt, geht sie mit den Worten: „Morgen, wenn Abend graut, bist du mir angetraut." Jetzt rasselt ein Wagen mit Vorreitern heran, die über das Hemmniß mitten im Wege schelten und

*) a. a. O. Bd. 2. S. 299.

Wilhelm Platz machen heißen. Er ahnt ein Blendwerk und schweigt; die Vorreiter rufen, man solle über den Burschen da ohne Complimente wegfahren, wenn er nicht weichen wolle, aber der heranjagende Wagen braust über Wilhelm in die Lüfte und verschwindet in einem Sturmstoß, der die Baumwipfel zerreißt und umherstreut. (Das hat Sinn; Kind's „vier feurige Räder, die vorüberrollen", haben keinen.) Noch ist Wilhelm kaum mit dem dritten Theile des Kugelgusses zu Ende, als er die Thurmuhr im Dorfe schlagen hört: ein, zwei, drei, vier Viertel; mit starrem Entsetzen wartet Wilhelm auf den Schlag der Stundenglocke — aber er bleibt aus, es ist wieder nur ein Blendwerk, ein Blick nach seiner Taschenuhr belehrt ihn, es sei kaum erst eine halbe Stunde verflossen. Gegen einen aus dem Dickicht brechenden Eber greift er hastig nach der Büchse, aber auch hier hat ihn nur ein Phantom geschreckt. Jetzt hört er Käthchen's Stimme im Walde, die ihn ängstlich ruft — er erblickt die Braut, angstvoll vor der wahnsinnigen Löffelhändlerin fliehend; der Stelzfuß tritt ihr in den Weg — Wilhelm, der eben die dreiundsechzigste Kugel gegossen, will aus dem Kreise und zu Hülfe springen, da schlägt es Mitternacht — die Truggestalten verschwinden. An ihrer Statt kommt ein Reiter auf einem schwarzen Rosse langsam herangeritten. Er hält vor Wilhelm. „Du hast deine Probe gut bestanden." Wilhelm weist den Reiter heftig fort. „Du bist kühner, als deinesgleichen sonst zu sein pflegen," bemerkt dieser mit höhnischem Lächeln. „Nimm die Kugeln, sechzig für dich, drei für mich, jene treffen, diese äffen, auf Wiederseh'n, dann wirst du's versteh'n!" Er entfernt sich. Die Bäume, unter denen er gehalten, senken verdorrte Zweige. Die Art, wie ein böser Geist erscheinen soll, wird — wie nach der josephinischen Gerichtsordnung die Meineids-Erinnerung der Bescheidenheit des Richters — so der Bescheidenheit des Teufels überlassen. Aber, Himmel! was ist dieser schwarze Reiter für ein anspruchsloser Dämon gegen den auf den Ruf „Sieben" mit einem Weltuntergangs-Spectakel erscheinenden Samiel! Am Jagdtage thut Wilhelm mit seinen Kugeln Wunder, der fürstliche Commissär ist „unerschöpflich in seinem Lobe". Nur dem alten Gebrauche zu Ehren soll Wilhelm pro forma eine Turteltaube schießen, die auf einem Pfeiler sitzt. — „Um Gottes Willen," ruft Käthchen, „Wilhelm, schieß' nicht danach. Es träumte mir

diese Nacht, ich war eine weiße Taube — die Mutter band mir einen Ring um den Hals, da kamst du, und die Mutter ward voll Blut!" Der Commissär sucht sie zu beruhigen, Wilhelm schießt. „Der Schuß fiel, und in demselben Augenblicke stürzte Käthchen mit einem lauten Schrei zu Boden. „Wunderliches Mädchen!" rief der Landjägermeister und hob Käthchen auf, aber ein Strom Blutes quoll über ihr Gesicht, die Stirne war ihr zerschmettert, eine Büchsenkugel lag in der Wunde. Neben ihr stand der Stelzfuß, und mit höllischem Hohnlachen grinste er: „Sechzig treffen, drei äffen!"" — Bertram und Mutter Anna überleben Käthchen's Verlust nicht lange; Wilhelm endet im Irrenhause, das Phantom der Bettlerin hat richtig prophezeit. Man möge bemerken, daß Kind, weil das Publicum unmöglich im Theater den Guß von dreiundsechzig Kugeln abwarten kann, er aber den diabolischen Reim beibehalten wollte, ummodelt: „Sechse treffen, sieben äffen" — falsch und sinnlos, es sollte heißen: „Sechs treffen, die siebente äfft."

Die Erzählung hat, wie man aus vorstehender kurzer Darstellung entnommen haben wird, einen wahrhaft tragischen Zug und in ihrer Entwicklung eine Bedeutung, die allerdings in dieser Weise dem Operntexte mangelt. (Ein lustiger Einfall ist es, daß in der Novelle vom „Gespensterleugner" der aufgeklärte Advocat Gerstensaft sich über das Gespensterbuch ungemein erbost und insbesondere bei der Erzählung vom „Freischützen" vergebens nach einer „natürlichen Auflösung" blättert.) Was Kind zugethan und geändert, kann Jeder selbst beurtheilen. Das muntere Aennchen (statt Mutter Anna), die er als zweiten Sopran nöthig hat, der Schützenkönig Kilian sind seine Geschöpfe, der verdächtige Stelzfuß und der unbedeutende Jägerbursche Rudolph sind zum bösen Caspar ineinandergeschmolzen, die Exposition mit dem Sternschießen gehört dem Textdichter. Während in der Novelle Wilhelm die Hauptfigur ist und Käthchen nur nebenbei als unentbehrliches Opfer in Frage kommt, fällt in der Oper Agathe entschieden die erste und wichtigste Rolle zu. Man muß es Kind zugestehen, daß seine Zusätze und Aenderungen im Sinne seiner Aufgabe sehr zweckmäßig sind — den Eremiten immer ausgenommen. Auf Ein Element fällt in der Oper das Hauptgewicht, das in der Novelle kaum betont wird: das Religiöse — allerdings religiös im Sinne der damaligen Romantik. Der ominöse

Eremit war vielleicht zu ersparen; ein verklärtes Wesen wie Agathe, welcher der höllische Agent Samiel in der Wolfsschlucht selbst das Zeugniß gibt, „er habe keinen Theil an ihr", kann auch ohne die Rosenkrone dem Zauberschusse Trotz bieten. Es wäre eine vielleicht wirksamere Wendung als die jetzige, Agathen vom Schusse ganz unberührt zu lassen und Caspar sofort als betrogenen Betrüger zum Opfer des Lügners von Anbeginn zu machen — für Max stünde die Sache deßwegen kaum anders. Indessen waren auf der damaligen romantischen Schaubühne die frommen Klausner gäng und gäbe; dem höllischen Agenten Samiel gegenüber erscheint der Eremit hier als der himmlische.

Der Erfolg, den der Componist des „Freischütz" mit seiner Partitur errungen, verdrehte dem Dichter Kind den Kopf; er benahm sich des Namens würdig, das heißt: einigermaßen kindisch. Er konnte seinen mißgünstigen Lorbeerhunger auch gegen Weber nicht verbergen. Vergebens suchte Weber zu begütigen. Kind schmollte bis an sein seliges Ende. Er gab lange nach Weber's Tod ein ganzes Buch von sich, welches er „Freischützbuch" nannte, ein kleines Selbstpantheon, das er sich errichtete. Friedrich Kind hätte den Erfolg seines „Freischütz" gerne ein zweitesmal erlebt, er dichtete denn auch einige Operntexte — seine Novelle: „Die Unterirdischen", verarbeitete er unter dem Titel: „Zur silbernen Birke" als Opernbuch — Kaliwoda in Donau-Eschingen ging richtig auf die Leimruthe, brachte 1847 seine „silberne Birke" nach Prag, führte sie auf und fiel durch — ein Erfolg, in den sich das Buch und die nicht eben glücklich, wenn auch fleißig gearbeitete Partitur theilen durften. Einen zweiten Operntext: „Die Südseefahrer, oder: Die Verlobung auf Matavay", bot der „Dichter des Freischützen" vergebens an Componisten aus, seine Dichtung blieb aus demselben Grunde uncomponirt, aus dem Don Abbondio's Wirthschafterin Perpetua bei Manzoni keinen Mann bekam: „Per non aver mai trovato un cane che la volesse." Weber's Musik zu Kind's Dichtung ist es, welche dem musikalischen „Freischütz" gleichen und höheren Rang gibt, als die Original-Erzählung einnimmt — und Kind, den Karl Maria mit in die Unsterblichkeit hineinmusicirt hat, hätte Ursache gehabt, dem Himmel für seinen Compagnon zu danken, statt sich gekränkt in seinen Dichterstolz zu hüllen. Aber Weber hatte — das muß man billiger Weise zugeben — Ursache seinem Dichter

so dankbar zu sein, wie er in der That in seinen Briefen mehr als einmal mit großer Wärme und Herzlichkeit ausdrückt. Dem romantischen Tonsetzer war hier der richtige Stoff in der zweckmäßigsten Form geboten. Zwar hatte schon mehrere Jahre vorher der edle, tiefsinnige Spohr mit seinem vortrefflichen „Faust“ den vollen Ton der deutsch-romantischen Oper angeschlagen, aber erst durch Weber's „Freischütz“ fand dieser Ton den vollen Widerhall im Herzen des Volkes*). Weber's frühere Oper „Sylvana“, deren Text an die Ritterromane jener Zeit (damals vielbegehrtes Leihbibliothekengut) erinnert,**) war nicht das Werk eine neue Richtung der Musik anzubahnen. Die wienerischen

---

*) Spohr war nie populär und konnte es nicht sein. Um es je zu werden, war er zu sehr exclusiv-musikalischer Aristokrat. Aber es ist und bleibt für unsere Theaterdirectionen eine Schmach, daß sein kräftigstes, frischestes, genialstes Werk, sein „Faust“, vergessen und verschollen scheint; sein Faust, gegen den sich Faust und Gretchen und Mephisto und das zum zuckersüßen Sopranliebhaber metamorphosirte „alte Weinfaß“ Siebel in Gounod's gepriesener Oper ausnehmen wie allenfalls hübsche französische Theaterfiguren neben Charaktertypen voll unsterblichen Lebens. Was will Gounod's Edellorette **Marguerite** (ich will Goethe's Gretchen nicht die Schmach anthun, die Französin mit diesem Namen zu nennen!) neben der rosenduftigen, rosenzarten Gestalt Röschens? Was Gounod's in grobkarikirten Zügen gezeichneter Mephistopheles neben dem wilden Dämon in Spohr's Oper, der allerdings a u ch n i ch t Goethe's Mephisto, aber ein ganz grimmiger Teufel ist, vor dem man sich fürchten könnte? Ist in Gounod's Partiur e i n Zug, der an die barocke Originalität des Hexenchors hinanreicht? (Ich bemerke: daß Spohr's Operntext mit Goethe's Dichtung nichts gemein hat. Besser so aber, als wenn z. B. in der französischen Profanation und frechen Mißhandlung des Goethe'schen Werkes die tief ergreifende Scene des Ostermorgens durch einen Schnitterchor (!) ersetzt wird, der mit seinem Sechsachtelhopsasa und Sechsachteltralala Faust vom letzten ernsten Schritte zurückhält —!) „Jessonda“, Spohr's Oper, der ich neben seinem Faust das Accessit geben möchte, verpflanzt deutsche Romantik und Sentimentalität an die Ufer des Ganges. Mir macht diese Oper immer den Eindruck, als trete ich in die feucht-warme Atmosphäre eines Blumenhauses voll tropischer, blühender Wunderblumen, deren süße Düfte zugleich berauschen und betäuben.

) Der Knappe Krips ist der leibliche Bruder des berühmten Knappen Kasperl aus der wiener Ritterkomödie. Schikaneder hinwiederum hat dem Burschen Federn wachsen lassen und ihn Papageno genannt, ihn aber eben dadurch zu einer originellen Figur gemacht, was man dem Krips nicht nachrühmen kann. Als **ultima progenies des weiland von der Neuberin unter Gottsched's Beistand begrabenen Hanswurst haben diese Figuren aber doch ein gewisses Interesse.

„romantischen“ Ritter- und Zauberpossen mit Musik von Wenzel Müller, Kauer u. a., diese „Teufelsmühlen“ und „Donauweibchen“ hatten wol eine Art ferner Ahnung von dem, was der deutschen Opernmusik so zu sagen schon im Blute steckte — aber der wirkliche Kunstwerth dieser Kasperliaden war gleich Null — diese veredelte Bänkelsängerei kann in keiner Weise die Ehre ansprechen als Vorläuferin der deutsch-romantischen Opernmusik gelten zu dürfen. Den „romantischen“ Phantasien eines Schikaneder und anderer, ähnlicher „Poeten“ des wienerischen Parnasses gegenüber erscheint unser Freischützpoet Kind allerdings völlig wie ein hoher Dichtergeist und den edlen Zug seines Opernbuches verkenne niemand! Weber hatte endlich auch Kritik üben gelernt, ein Buch wie den (1801 componirten) „Peter Schmoll“ würde er jetzt wol dem „Dichter“ vor die Füße geworfen haben,*) und vielleicht auch ihn selbst die Treppe hinab. Am Freischützentext übte er denn auch strenge Kritik, so freudig und fast begeistert er ihn auch aufnahm. Es ist allbekannt, daß er gleich zum guten Anfang die (ursprüngliche) Einleitungsscene zwischen Agathe und dem Eremiten ausmerzte — minder bekannt ist, daß er auch den Dialog zwischen Caspar und Samiel an Stelle des von Kind Gebotenen selbst verfaßte. Kind hatte dieses „Pourparler“ viel zu weitläufig und umständlich gefaßt, ordentlich als solle dann ein Notar Alles auf gestempeltem Papier punktweise in forma juris aufsetzen. Weber fühlte sehr wol, was später W. R. Griepenkerl (in seinem „Kunstgenius der deutschen Literatur des letzten Jahrhunderts“) über die erste Scene zwischen Faust und Mephisto in Goethe's Tragödie bemerkt: „Das Zusammentreffen darf nicht in eine breite Verständigung verlaufen — es erfolgt mehr stoßweise, hier wie für alles Dämonische sehr bezeichnend.“ In dem geschriebenen Hefte, wo auf dem Titel noch

*) Dem unermüdlichen Weber-Forscher F. W. Jähns, der sich in seinem mit dem liebevollsten Fleiße und dem kritischesten Scharfsinn gearbeiteten Buche: „C. M. v. Weber in seinen Werken“ Seite 43 beklagt, das „Textbuch des Peter Schmoll sei gänzlich verschollen, auch Cramer's gleichnamiger Roman, aus welchem es entstand, sei ihm trotz allem Forschen darnach nicht erreichbar gewesen“, hat mittlerweile die Gefälligkeit der K. Bibliothek in Dresden den erwähnten Roman glücklich aufgetrieben, wonach sich das Textbuch (es ist ausgezeichnet albern!) völlig wieder herstellen läßt.

zu lesen ist: „Die Jägersbraut“ liegt ein Zettel von Weber's Hand, der die angsthaft kurzen Reden Caspar's, die einsilbigen Antworten Samiel's enthält, wie wir alle sie aus dem Theater kennen.*) Aber, abgesehen von solchen Einzelheiten, muß es Weber, als er diesen Text erhielt, gewesen sein wie dem Fisch, den, nachdem er am Ufer ängstlich geschnappt, eine wohlthätige Hand ins Wasser setzt, und der nun lustig die Flossen regt. Träumte doch Weber Romantik (im Sinne seiner Zeit) selbst in Werken, wo sonst für dergleichen kein Raum ist. Den Gefühlskreis, den Beethoven in seiner Sonate les adieux, l'absence et le retour (Op. 81) eben einfach als „Abschied, Abwesenheit und Heimkehr“ schildert, illustrirt Weber auch in seinem allbekannten, köstlichen Concertstück in F-moll (Op. 79). Aber wie? Da ist eine einsam trauernde Burgfrau, der Gemahl, der als Kreuzfahrer nach Palästina gezogen, seine siegreiche Heimkehr u. s. w. Zwar behielt Weber diesen Commentar wohlweise für sich — aber wir kennen ihn dermal durch Benedikt's Mittheilung,**) und jetzt verliert das Stück dabei nicht nur nichts, es wird uns nur um so interessanter. Diese Burgfrau, dieser Kreuzfahrer-Gemahl — ist es nicht als ob man einige Blätter im Fouqué läse? Nur daß diese Musik an Kunstwerth ganz wo anders steht, als Fouqué's Poesie, und daß Weber's musikalisch geträumte Figuren sich neben die (auch abstracten) Königstöchter, Pagen, Paladine u. s. w. in Uhland's Dichtungen stellen dürfen. Auch in den vier köstlichen Sonaten für das Pianoforte ist Weber der Romantiker, wie er sein soll. Am wenigsten vielleicht in der C-dur-Sonate (Op. 24),***)

*) Die Publikation auch dieser kleinen Reliquie dürfen wir von F. W. Jähns erwarten, der mir bei meiner letzten Anwesenheit in Berlin die Einsichtnahme in diese interessanten Curiosa in liebenswürdigster Weise gestattete. — A. d. H. Die hier ausgesprochene Erwartung ist nicht erfüllt worden. Der ganze, auf Weber bezügliche Nachlaß Jähns' befindet sich in den „Weber-Schränken“ der Musikabtheilung der Berliner Kgl. Bibliothek.

**) Das Nähere bei M. M. von Weber a. a. O. 2. Bd. S. 311 und bei F. W. Jähns S. 338.

***) Indessen ist der Anfang mit dem Accord



'— so recht medias in res — doch ein hinlänglich romantischer Zug, und muß die Leute frappirt haben', obwol sie durch Manches von Beethoven

in welcher er das Klavier mit echten Künstlerhänden, aber auch mit Fingern spielt, die so sehr voll Brillantringe stecken, daß uns all' das Funkeln und Farbenblitzen fast blenden und verwirren will — entschieden aber in der Sonate in As, Op. 39, die ich die „Oberonsonate" nennen möchte, wie die D-moll-Sonate Op. 49 die „Freischützsonate". (Die Sonate in E-moll Op. 70 hat wiederum mehr allgemeinen Charakter.) Ganz romantisch sind die Gesänge aus „Leyer und Schwert", sie athmen den Geist der Freiheitskriege von 1813, 1814, 1815, der ja auch voll der Romantik war — aber freilich einer Romantik, die nicht träumend den Duft der „blauen Blume" einsog, sondern tapfer mit dem Schwerte die Dränger über den Rhein jagte und sich in Paris den Siegeskranz aufsetzte. Romantisch durch und durch ist die gleichzeitig mit dem Freischütz entstandene Preciosa, die ja in Spanien spielt, wo ohnehin die Romantik an allen Wegen und Fußsteigen wie wilder Wegerich wächst. Aber erst im herzstärkenden Duft der deutschen Fichtenwälder, unter dem grünen Blätterdache der Buchen, wo Vater Kuno, der brave Max und der böse Kaspar pürschen und Samiel spukt, wo die Felsen groteske Gesichter schneiden, aber auch Maiglöckchen und Vergißmeinnicht blühen, erst da fühlte sich Weber ganz zu Hause. Und

---

an analoge Züge hätten gewöhnt sein können. Merkwürdig darf heißen, daß ein Hauptelement der Romantik, der Humor, nicht eben Weber's Sache war. Er bringt es immer nur bis zur Heiterkeit, zur Fröhlichkeit, zum leichten Scherz, stellenweise auch wol bis zur wirklichen Komik. Von letzterer finden sich sehr glückliche Züge im Abu Hassan — der Chor der Gläubiger „Geld, Geld, Geld, ich will nicht länger warten" ist in diesem Sinne ein Meisterstück; der Componist hatte dafür freilich in Stuttgart theils in eigenem theils im Namen seines hohen Herrn mehr und gründlichere Studien gemacht, als ihm selbst lieb war! Absichtlich fratzenhafte Komik bringt die Ouverture zu Turandot, der tolle Tanz im letzten Akt des Oberon. Wo Weber ganz bestimmt auf Humor losgeht, wird er bizarr und zwar in hohem Grade. Es kann kaum curiosere Stücke geben, als die (sogenannten) Menuetten in der C-dur- und As-dur-Sonate; sie gehören aber eben deswegen zu dem Originellsten, was es geben mag, und man betrachtet sie, wie man einen seltsamen Stachelcactus im Blumenhause mit Interesse und Verwunderung sieht, besonders da diese Cacteen schöne, duftige Blüthensterne (die Trios) treiben. Am nächsten streift Weber noch an den Humor, wo er gar nicht darauf ausgeht humoristisch zu sein, wie in dem reizenden Rondo in B-dur in den „huit pièces pour le P. F. a 4 mains Op. 60.

da hat er denn auch Weisen gesungen, die unvergessen bleiben werden, so lange ein deutsches Herz schlägt!*)

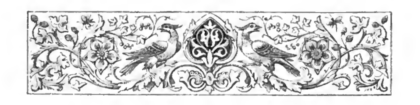
*) Der Leser erlaube mir hier einen kleinen Nachtrag. In den culturhistorischen Bildern habe ich ein Fragment jenes um 1816—1824 in Prag viel gehörten Marsches mitgetheilt, den Weber mit so köstlichem Humor in den Freischütz herübergenommen hat, um böhmische Bergmannsmusik zu charakterisiren. Ich brachte nur ein Fragment, da mir aus jener, in die ersten Jahre meines Lebens fallenden Zeit davon nichts mehr in Erinnerung geblieben. Man denke sich mein Erstaunen, fast möchte ich sagen meine Freude, als jüngst in Prag ein Bettelmusikant unter meinen Fenstern den längst verschollenen Marsch anstimmte. Ich schrieb sofort dem musicirenden armen Schelm nach, und hier ist denn das Stück vollständig:





Weber's Verdienst bei dem geistreichen Scherz wird mir jetzt noch größer, wenn ich sehe, wie geschickt für seine Zwecke er den zweiten Theil, abweichend vom Original, gemodelt. Der unbekannte „Componist" hat sich unverkennbar durch den Marsch im (für Prag componirten) „Titus" — vielleicht auch durch Spontini's Triumphmarsch in der Vestalin begeistern lassen.





II.

Musikalisches aus Italien.

Der geistvolle Componist der „Lustigen Weiber", Otto Nicolai, publicirte unter seinen Erstlingswerken ein Duo für Sopran und Mezzo-Sopran, ein in seiner Art vortreffliches Salonstück. Es lenkte die Aufmerksamkeit des Königs von Preußen auf den jungen Tonsetzer; er erhielt ein Stipendium, damit er zu seiner Ausbildung nach Italien reise. Otto Nicolai reiste wirklich nach Italien, schrieb Opern in modern italienischem Style, den „Templario", den „Esule di Granada", und konnte in unbeschreiblichen Aerger gerathen, wenn man ihn fragte, ob er der Verfasser des Buches sei: „Italien, wie es wirklich ist". Erst als er den musikalisch-hesperischen Plunder hinter sich warf, schuf er ein so frisches, feines Werk wie die „Lustigen Weiber" — leider sein letztes. Der Preisträger der Composition im Pariser Conservatorium wird noch heute als Pensionär zu seiner Ausbildung nach Rom geschickt. Auch Berlioz errang durch seine Preiscantate „Sardanapal" dieses Glück — seinem Verdruß über die Musik des Landes, welches, wie er sich ausdrückte, „die faden Küsse des Scirocco und der Cavatinenschreiber empfängt", gab er damals in sehr pikanten Reisebriefen Ausdruck, welche er, ich weiß nicht mehr für welches pariser Journal, schrieb. So stark

aber und so nachhaltig wirken alte Traditionen! Es war ganz in der Ordnung, wenn Gluck, nachdem er in Prag die Musik tüchtig und solid als Handwerk gelernt, seine Lehrjahre in Italien durchmachte, um die Musik auch als Kunst handhaben zu lernen. Was Händel in Italien gelernt, zeigt der eigene Duft, der selbst über seinen klafterlangen Schnörkel-Arien (von den Chören gar nicht zu sprechen) schwebt; Sebastian Bach erscheint, bei im Allgemeinen ähnlichem Style, ordentlich herb dagegen. Heutzutage kann man den Musiker nur noch nach Italien senden, damit er lerne, wie er nicht musiciren soll, was allenfalls auch Gegenstand des Studiums sein kann. Anders der Maler, der Bildhauer. Diesem wird keine Reise nach Paris, kein Studium in irgend einem belgischen Atelier ersetzen, was ihm die Schätze aus Jahrhunderten der edelsten Kunstübung, der höchsten Kunstblüthe in Italien bieten. Als Berlioz sein Pensionär-Jahr in Italien zubrachte, lebten wenigstens noch Traditionen des bel canto, und er, dessen Gesangstücke vollständige Antipoden des bel canto sind, hätte von den „Cavatinenschreibern" in diesem Capitel etwas lernen können. Aeltere Musikfreunde in Wien erinnern sich noch eines beinahe idealisch vollkommenen Vereines italienischer Operisten, wie er um 1822 unter Rossini's persönlicher Leitung mit der „Semiramide", der „Cenerentola", der eigens für Wien componirten „Zelmira" u. s. w. ein kaum irgend erreichtes Ensemble darstellte und selbst dem geschworensten Feinde neu-italienischer Musik, dem zur Aufführung seiner „Euryanthe" in Wien anwesenden C. M. v. Weber, den Ausruf entlockte: „er beginne auf sich selbst böse zu werden, denn das Zeug fange an, ihm wider Willen zu gefallen." Verschollene Dinge! An die Stelle der feinen, weltmännisch-eleganten Orchestration Rossini's, die oft wie ein überschäumendes Glas Champagner perlt und sprudelt, aber immer den Sänger als Hauptperson respectirt, ist zu vermeinter Erzielung „grandioser" Effecte ein grobschmiedmäßig mit Blech beschlagenes Orchester getreten, dessen rohem Loslegen gegenüber der Sänger nicht mehr singen darf, sondern schreien muß. Bellini machte in Paris mit Hülfe von zwei wundervollen, ihm zur Verfügung stehenden Baßsängern, Lablache und Tamburini, das Experiment, den Effect dadurch zu verdoppeln, daß er die beiden Baßcolosse in Unisono singen ließ; das Duo „Suoni la tromba" in den „Puritanern" hatte wirk-

lich unerhörten Erfolg, so wenig die Melodie neu heißen konnte, da sie im Grunde die nur anders gewendete Oroveso-Arie aus der „Norma“ ist. Ein solcher Einfall hat Einmal Recht und dann nicht wieder. Trotzdem wurden die Unisono-Duette, die Unisono-Chöre seitdem beinahe eine eigene Rubrik. Endlich hat sich Verdi gar in neuester Zeit sein Concept durch Richard Wagner verrücken lassen, und die „unendliche Melodie“ fängt an, wie eine Boa constrictor zu erquetschen, was vom weiland bel canto etwa noch übrig gewesen ist.

Dem Standpunkte gegenüber, auf welchen die neueste italienische Oper gerathen ist (die selbst in ihren Operntexten, wie dem „Trovatore“, „La forza del destino“ u. s. w. Stoffe behandelt, welche den Neid der Porte St. Martin erregen könnten), erscheint der feingebildete, immer höchst reinlich und elegant schreibende Rossini völlig wie ein Classiker, wofür er in Italien auch gilt. Man beruhigt sich mit dem Gedanken, ihn zu besitzen; er ist für Italien der göttliche Componist par excellence, die feinste Vollendung der Kunst, der Meister, in dessen Anerkennung Kenner und Nichtkenner zusammenstimmen, dessen dramatische Werke immer wieder auftauchen, um dem Opern-Repertoire sofort die Würde und Bedeutung des „Classischen“ zu geben. Von ihm datirt die neue Aera der Musik, so daß alles Frühere der Vergessenheit anheimgefallen; sein Stabat mater zum Beispiele gilt für die Vollendung des musikalischen Kirchenstyles, durch welches Pergolese's Stabat gänzlich in Schatten gestellt werde. Eine Inschrift über der unansehnlichen Thür des Liceo filarmonico (jetzt Liceo musicale) in Bologna belehrt uns, „hier sei Rossini als Schüler eingetreten, um als die Bewunderung aller Zeiten herauszukommen“. Erst in neuester Zeit hat man in Florenz den schüchternen Versuch gemacht, in die Epoche vor Rossini zurückzugreifen. Ist einmal die Grenzsperre Rossini'scher Musik gebrochen, so werden vielleicht auch Paisiello u. a. sich wieder zeigen dürfen. Nur mit Zögern spreche ich es aus, daß die gänzliche und vollständige Entartung der Musikzustände in Italien sich endlich doch nur ganz direct von der einseitigen, blinden Vergötterung Rossini's herschreibt. Aller Ernst für die Kunst ist dadurch abhanden gekommen, welche von da an nur noch als Gegenstand sinnlich gedankenlosen Genusses hingenommen wurde. Rossini's glänzende Genialität, seine unwiderstehliche Liebens-

würdigkeit helfen über alle seine musikalischen Flüchtigkeiten, Zuchtlosigkeiten und Liederlichkeiten hinüber; kamen nun Leute nach ohne ihres Vorbildes Genialität und Liebenswürdigkeit, so blieben natürlich nur die Flüchtigkeiten, Zuchtlosigkeiten und Liederlichkeiten übrig. Bellini versuchte einzulenken; er hatte Blicke in die Partituren Spontini's und Beethoven's, vielleicht selbst Gluck's geworfen und sich Manches daraus sogar besser gemerkt, als vielleicht gut war. Dem Strome einen anderen Zug und Fall zu geben, reichten seine Kräfte nicht aus. Bei dem sehr talentbegabten Donizetti macht sich oft schon eine bedenkliche Rohheit bemerkbar, welche bei Verdi dann zur Haupt- und Grundmacht des Ganzen wird. Und Verdi ist der gran maestro des Tages, der legitime Nachfolger seiner Vorgänger, denn was seitdem diverse absolvirte Mailänder Conservatoristen u. s. w. an Fest- und Hochzeitsmärschen, an Hymnen des „befreiten" Italiens und an nicht durchgefallenen Opern geleistet haben, ist einstweilen der Rede nicht werth. Mercadante und Pacini, die wir nur als schwächliche Nachtreter Rossini's kennen, gelten als Vertreter einer „gelehrten", einigermaßen altväterischen Musikrichtung. Von der Opernbühne ging das Verderben in die Kleinkunst der Romanze, der Canzone über (auf welchem Gebiete nur des Florentiners Luigi Gordigiani „Canti popolari toscani" eine glänzende Ausnahme bilden) und ebenso in die Kirchenmusik, in der uns von allen Kirchenchören die leichtfertigsten Rossinismen entgegentönen. Warum nicht? Ist doch Rossini ein Classiker, der divino maestro assoluto. „Das Schöne bleibt überall schön, warum nicht auch in der Kirche?!" belehrte mich Jemand in Florenz, als ich an der Sache Aergerniß genommen. Ich konnte nichts thun, als mich bei diesem Ausspruche beruhigen, rieth aber, doch auch das Corps de ballet um den Altar tanzen zu lassen. Daß man die weltliche Musik, die Theatermusik der glänzenden Musikzeit Italiens, und was sonst der Unterhaltung gedient hat, als „veraltet" beiseite schiebt, möchte hingehen, aber daß man eine ganze glorreiche Literatur von kirchlicher Musik der römischen, venetianischen und neapolitanischen Schule kurz und gut über Bord wirft, sie ignorirt, was sage ich, nicht einmal von ihrer bloßen Existenz etwas zu ahnen scheint, geht denn doch über jedes Maß hinaus.

In dem Sänger-Collegium der päpstlichen Capelle zu Rom

haben sich allerdings Compositionen des Palestrina-Styles erhalten, man hört an bestimmten Tagen gewisse Stücke von Palestrina, Morales, Allegri, Biordi, Pitoni u. s. w. Die Improperien am Charfreitag, das Miserere sind noch jetzt in ihrer Art erstaunliche Leistungen. Aber, unbegreiflicher Widerspruch, dieselben Sänger, welche hier an Reinheit der Intonation, an feinster Nuancirung, an seelenvollem Ausdrucke nichts zu wünschen übrig ließen, schreien bei der nächsten „Cappella papale" in der nicht großräumigen Sixtinischen Capelle ihren Palestrina so unglaublich roh und seelenlos herunter, daß man den eigenen Ohren nicht traut und sie sich lieber zuhalten möchte. Crier comme un aveugle sagen die Franzosen, statt dessen könnte es auch heißen: Crier comme un chanteur de la chapelle du pape. Noch unter Baini's Leitung wurden die Leistungen der Capelle als ganz vorzüglich gerühmt. Baini starb am 21. Mai 1844 zu Rom, es hat von da kein Vierteljahrhundert gebraucht, um die Capelle zu dem zu machen, was man jetzt zu hören bekommt. Und schon hat auch die berühmte Charwoch-Musik der Sixtina in neuester Zeit ihren bedenklichen Riß bekommen. Am Mittwoch der Charwoche 1866 wurde Allegri's, am Charfreitage Bai's Miserere gesungen, am Donnerstag ein neues Miserere von — Abbate Mustapha, dem alten Sopran der Capelle. „Prophete rechts, Prophete links, Mustapha in der Mitten." Ernstere Kunstfreunde schüttelten über diese Vermustaphirung der Sixtina die Köpfe, und es mag wol der Name daran schuld sein, wenn mir für meine Person ein sehr bekannter Refrain aus den „Italiani in Algeri" vor den Ohren summte. Am 21. April 1868 wurde in der deutschen Kirche dell' Anima das Reqiem für den König Ludwig von Baiern gefeiert. Die päpstliche Capelle sang dazu, und unter Anderem das Dies irae von Pitoni. Wie roh und handwerksmäßig diese feine Composition ausgeführt wurde, ist nicht zu sagen, die köstlichen kleinen dreistimmigen Episoden des Tuba mirum, Liber scriptus u. s. w., welche den exactesten Vortrag verlangen, gingen höchst bedenklich ungenau. Von ungleich feierlicherer Wirkung ist es, wenn irgendwo statt figuraler Compositionen der bloße Cantus planus gesungen wird, wie dies einige Wochen später bei der Bestattung des Grafen Ludwig v. Stainlein (beiläufig gesagt, eines sehr talentbegabten Tonsetzers) in der Kirche S. Sabina auf dem Aventin geschah.

Man begreift hier erst ein in der Geschichte immer wieder erzähltes, aber insgemein mißverstandenes Factum: wie es beim Tridentinum, trotz der herrlichen Compositionen eines Morales, Goudimel, Animuccia, Costanzo Festa u. s. w., in Frage kommen konnte, den kunstvoll vielstimmigen Gesang abzuschaffen und statt dessen blos die rituellen gregorianischen Intonationen einzuführen — man begreift erst diese Klagen über das „Durcheinanderschreien der Sänger, bei welchem keine einzige Sylbe des Textes zu verstehen sei", den derben Witz des Cardinals Capranica, welcher meinte: „es klinge wie ein geschüttelter Sack voll Ferkel." An den uns noch jetzt Schwarz auf Weiß vorliegenden Compositionen lag der Fehler auf keinen Fall, vermuthlich aber in der Ausführung, die auf vielen Kirchenchören sicher nicht die beste war. So wahrhaft überirdisch der Palestrina-Styl bei gutem Vortrage ist, so unleidlich wird er bei auch nur mittelmäßigem, wie denn auch eine Rafael'sche Madonna in einer mittelmäßigen Copie um desto unausstehlicher ausfällt, je himmlischer das Original ist. Ich fürchte, der wahre Palestrina-Gesang wird gerade in seiner Heimat bald auch eine verschollene Tradition sein. Es macht einen tragikomischen Eindruck, die lange, glorreiche Reihe der Palestriner, einen wahren Triumphzug des Geistes und der edelsten Schönheit, durch die nachwackelnde Gestalt des alten dicken Mustapha beschlossen zu sehen! Die Kirchenmusik nach modernem Zuschnitte aber holt sich ihre Phraseologie aus dem Operntheater, der Italiener will in der Kirche dieselben Motive, Schnörkel, leidenschaftlichen Accente und Drucker hören, an die er sich in der (modernen) Oper gewöhnt hat. Die Solisten in der Kirche, meist Naturalisten mit prächtigen, aber ungebildeten Stimmen, legen los, wie etwa die Straßensänger vor den Kaffeehäusern, an welche sie in sehr bedenklicher Weise erinnern — Caricaturen des gebildeteren Opernsängers. Der veredelnde Klang der Frauenstimme bleibt ausgeschlossen, rohe Knaben-Soprane ersetzen ihn, wenn nicht gar, wie Berlioz erlebte, Falsettisten. Die Orchester-Instrumente (sie wären zu „weltlich" und zu „frivol"!) ersetzt die begleitende Orgel mit Registern, welche Oboen, Clarinetten u. s. w. nachahmen. Bei einem Hochamte in S. Carlo de' Catinari in Rom hörte ich einmal gar die Sänger sich in das Labyrinth eines fugirten Satzes hineinwagen; es lief indessen glücklich ab und zuletzt wurde kein Mann

vermißt. Das schlimmste Capitel in der italienischen Kirchenmusik ist das Orgelspiel. Hier hört aller Humor auf, die Sache wird geradehin empörend. Die Orgelphantasie, welche das Offertorium einleitet, ist insgemein ein Ragoût aus allen möglichen abgedroschenen Phrasen, Wendungen, Melodiefetzen, an denen wir uns bei Donizetti und Verdi übersatt gehört haben, Läuferchen, Trillerchen, übel auf einander platzende Accorde, Tanzrhythmen, dazwischen donnert zuweilen das Rollen des Paukenregisters oder fällt, bei besonders brillanten Stellen, ein helles Glockenspiel ein. Die linke Hand des Orglers ergeht sich fast immerfort in sogenannten Brillenbässen oder in rasche Viertelnoten anschlagenden Dreiklängen. — In S. Maria in Cosmedin zu Rom hörte ich den Organisten beim Kirchenfeste auf der gräulich verstimmten Orgel einen marschartigen Satz staccatissimo herunterspielen, es klang täuschend wie Gemecker! Am Himmelfahrtstage 1868 hörte ich — ich muß es sagen, mit einer Art inneren Grimmes — in der Unterkirche des Sacro Convento zu Assisi den Orgler neben dem Franciscusgrabe, unmittelbar unter den vom großartigsten Dante'schen Geiste erfüllten Malereien Giotto's, eine Galoppade herunterdreschen („spielen" konnte man nicht wol sagen), welche etwa zu einer Orgie trunkener Matrosen die passende Musik abgegeben haben würde. Das Pedal vermeiden die Herren Organisten, als seien es die glühenden Pflugscharen, über welche einst die heilige Kunigunde zum Erweise ihrer Tugend hinwandern mußte. Höchstens treten sie zum Schlusse ihrer Sätze zwei Töne, Dominante und Tonica, mit Pfundstiefeln. So sieht das Orgelspiel in dem Lande aus, an dessen Orgelwerken einst Meister saßen wie Andrea und Giovanni Gabrieli, wie Claudio Merulo, wie Ercole Pasquini — wie Frescobaldi, der größten Meister aller Zeiten einer! Die Profanation geht ins Unglaubliche. In der Kirche Sta. Maria Novella zu Florenz hörte ich während der Militärmesse von der breit vor dem Hochaltar hingepflanzten Militärbande die Ouvertüre zu Flotow's „Martha" spielen! Am Altare tönten die Glöckchen zum Momente der Elevation, zugleich erklang das lustige Motiv des Marsches der Mägde nach Richmond! Hätte in diesem Augenblicke Mephisto neben mir gestanden, er würde mir vielleicht zugerufen haben: „Greifst du nach dem Donner? Wol, daß er euch elenden Sterblichen" u. s. w. Wer weiß, was ich gethan haben würde, hätte

mir ein kleiner Donnerkeil zur Verfügung gestanden. Der Nonnengesang in Trinità de' Monti ist noch anhörbar, er hat etwas Unschuldiges; aber die Melodien selbst, welche man zu hören bekommt, sind doch wieder flache, süßliche Liedeleien. Kurz, die Kirchenmusik in Italien ist zu einer Entartung herabgesunken, welche in der Geschichte der Musik ganz ohne Beispiel ist. Für den Katholiken ist sie ein Schmerz und ein Aergerniß, für den Nichtkatholiken ein Gegenstand verachtungsvollen Spottes. Ein Mittel zur Heilung sehe ich aber wirklich nicht ab — bei solcher Depravation in Grund und Boden hinein bleibt kaum ein anderes übrig, als das heroische, kurz und gut nur den planen gregorianischen Gesang zu gestatten.

Auch die Oper habe ich in Italien nicht besonders bestellt gefunden. Eine Aufführung des Rossini'schen „Othello" im S. Carlo zu Neapel stand allenfalls auf der Höhe des leidlich Anständigen. Die Emilia war sogar mit einer so kläglichen Sängerin besetzt, daß das anmuthige Duett: „Vorrei che il tuo pensiero" wegbleiben mußte; statt dessen sang Desdemona eine Verdi'sche Arie. Das Orchester begleitete rein und höchst präcis, aber ohne Geist, ohne Seele (etwa wie ein vortrefflich gearbeitetes, mechanisches „Orchestrion"). Der musikalische Ruhm Italiens. der einst durch alle Welt glänzte, ist eine Tradition von ehemals,





III.

Deutsche Musik und deutsche Musiker in Italien.

Die schroffe oder vielmehr feindselige Scheidung zwischen „deutscher“ und „italienischer“ Musik, wie sie seit ungefähr einem halben Jahrhundert geherrscht hat und erst jetzt hüben und drüben, in Deutschland und in Italien, einer billigeren Auffassung und Würdigung Raum geben zu wollen scheint, datirt eigentlich erst, seit C. M. v. Weber als Repräsentant deutscher, Rossini als Repräsentant italienischer Tonkunst einander entgegengestellt und ihre Namen Losungsworte für zwei Parteien wurden, die ihren Kunstgeschmack oder, vielleicht richtiger, ihr subjectives Belieben und Behagen an Musik mit mehr Erbitterung und Ereiferung als mit wirklicher Einsicht gegen einander verfochten. Obschon C. M. v. Weber alles in der Welt eher war als ein „gelehrter“ Contrapunktist, vielmehr, so oft er und der Contrapunkt mit einander zu thun hatten, Beide dem Himmel dankten, wenn sie einander wieder los waren, so gewöhnte man sich doch, mit dem Begriffe deutscher Musik die Vorstellung des harmonisch Gründlichen, Gediegenen, Künstlichen, aber auch Schwerfälligen, Unmelodischen und geradehin Langweiligen zu verbinden, von italienischer Musik dagegen anzunehmen, sie sei ungründlich, ja

fehlerhaft, aber dafür melodisch, gesangvoll, reizend, entzückend. Die „soliden" Kunstfreunde, Leute, die mit ihrer gediegenen Kunstbildung und ihrem echten Geschmack glänzen wollten, traten auf deutsche Seite, wogegen die „vornehme" und die „elegante" Welt leidenschaftlich zur italienischen Fahne schwur und auf die Leute der Gegenpartei als auf Pedanten, Plebejer und Sonderlinge spottend und verachtungsvoll herabsah; die Opern des „göttlichen" Rossini, des Schwans von Pesaro, des Helios von Italien, galten ihr gewissermaßen als eine für sie reservirte Sache, „comme les pêches et les mélons sont pour la bouche d'un baron". Für den deutschen, geschulten Musiker, in dessen Dekalog obenan stand: „Du sollst keine verbotenen Quinten und Octaven machen", und welcher Abends nur einschlief, um Nachts von übermäßigen Terzquartsext-Accorden zu träumen, war Rossini ein frivoler Sudler, ein frecher Kunstverderber, ein Charlatan — der Italiener, der das Di tanti palpiti trällernd aus der Oper hüpfte, bezeichnete hinwiederum die deutschen Tonsetzer kurz und gut als Barbaren. „Fuori i barbari!" schrie damals der Vorsteher eines berühmten Conservatoriums in Italien, als er eines schönen Morgens plötzlich den Entschluß gefaßt hatte, alle Partituren deutscher Meister — darunter auch Haydn's und Mozart's! — als für den Kunstgeschmack der Zöglinge „verderblich", aus der Bibliothek des Institutes hinauswerfen zu lassen.

Rossini selbst dachte anders. Sein Lehrer in Bologna, Padre Mattei, nannte ihn wegen seiner begeisterten Vorliebe für Haydn und Mozart scherzweise il Tedeschino, den kleinen Deutschen.

Vor der Epoche Weber-Rossini war es im Ganzen anders gewesen. In den Musikzeitungen wird damals kein Ton der Abneigung gegen italienische Musik laut, man nimmt vielmehr Musik einfach als Musik, ohne die Provenienz in Frage zu ziehen. Es war eine Seltsamkeit, eine Specialität, wenn man in Stuttgart „mit Entzücken von den brillanten Zeiten Jomelli's sprach und deutsche Musik verabscheute" (Brief Goethe's an den Herzog vom 11. September 1797), obschon man an Zumsteeg dort einen achtbaren und echt deutschen Meister hatte, und wenn ein gewisser Johann Baptist Schaul diesem Stuttgarter musikalischen Credo durch eine bornirte Polemik gegen Mozart Ausdruck gab, die ihm selbst eine wenig wünschenswerthe Unsterblichkeit

verschafft hat. Mozart selbst war den „Wälschen“ abgeneigt, aber nur den wälschen Musikanten, die gegen ihn machinirten und intriguirten, nicht der wälschen Musik, die er hochschätzte — jene Anderen intriguirten und machinirten hinwiederum gegen Mozart, nicht weil er ein deutscher Musiker, sondern weil er ein Genie war, das ihnen, die keine Genies waren, Concurrenz machte, was unter solchen Verhältnissen allerdings eine sehr unbequeme Eigenschaft ist. Aber Mozart hatte in Italien selbst eine warme, eine geradezu enthusiastische Aufnahme gefunden; der Cavaliere filarmonico, wie man ihn dort nannte, wurde mit Ehren überhäuft, in Gedichten besungen; ja die abergläubischen Neapolitaner dachten an Zauberei, die an einen von dem jungen Mozart getragenen Ring gebunden sei. Mozart's Bildniß (es stellt ihn als einen vierzehnjährigen Knaben vor) nimmt im Eintrittssaale des Liceo musicale zu Bologna einen Ehrenplatz ein; wie oft mag der junge Rossini davor getreten sein und das bleiche, feine Gesicht mit den klugen Augen und der großen Nase nachdenklich betrachtet haben. Händel und Gluck wurden in Italien mit offenen Armen aufgenommen, Hasse hieß — völlig zärtlich — il caro Sassone. Umgekehrt war in Deutschland damals für jeden italienischen Musiker schon seine Heimat ein empfehlendes Creditiv, zuweilen wurde sogar ein deutscher oder slavischer Name zu besserer Empfehlung mit einem italienischen vertauscht. Die Sängerin Gluck's und des jungen Mozart, Antonia Wagele, nannte sich (nach ihrem Stiefvater und Lehrer) Antonia Bernasconi; Franz Anton Rösler, ein aus Leitmeritz gebürtiger Nachtreter Haydn's, nannte sich Rosetti; Mislivecek, der Leibcomponist der Catterina Gabrielli, durchzog Italien als Venturini. Der Tonsetzer mußte sich in Italien die letzte und höchste Weihe holen; dachte doch sogar der große Misoitale C. M. v. Weber an einen Wanderzug durch das schöne Land, wohin jeden Nordländer ohnehin die Sehnsucht zieht, er mag Musiker sein oder nicht. Daß alle Musik von Italien ausgegangen sei, galt ohnedies für eine ausgemachte Sache. Durch eingehende Forschungen auf dem Gebiete der Musikgeschichte sind wir freilich heutzutage gründlich anderer Ansicht geworden; wie man aber noch zu Anfang unseres Jahrhunderts die Sache ansah, davon geben historisirende Excurse in Schubart's „Aesthetik der Tonkunst“ eine lustige Probe. Man muß diese horriblen Dinge Schwarz auf Weiß gedruckt sehen,

um es zu glauben. Solche selbstgeschaffene Wahnbilder der Ignoranz konnten sich noch 1804 in einer Musikzeitung (der Allgemeinen Leipziger), die sich mit ihrer Gelehrsamkeit und Gründlichkeit etwas wußte, anspruchsvoll breitmachen! Es ist begreiflich, wenn im Eifer für Wissen und Wahrheit Kiesewetter die „Verdienste der Niederländer" sehr nachdrücklich betonte, vom gleichzeitigen Zustande der Musik in Italien aber nur mit größter Verachtung redete, vielleicht mit noch größerer, als die alte Florentiner und die ober-italienische Schule wirklich verdienen mag, deren Canzonen und Frottole allerdings nichts weniger als Meisterstücke sind. Nicht die fabulosen „geflüchteten Griechen aus Konstantinopel",*) welche die Intelligenz gleichsam als Freigepäck im Reisekoffer mitbrachten und denen sich sämmtliche Wissenschaften an die Rockschöße hingen, um die „stockfinstere" Welt des mittelalterlichen Europa zu erhellen, haben die Musik nach Italien und dort zur Blüthe gebracht, sondern niederländische und deutsche Meister. Der Credit der „oltremontanen" Musiker, wie man sie in Italien nannte, war ein unbegrenzter. Selbst noch Philipp II. von Spanien schrieb am 7. October 1564, also zu einer Zeit, wo Spanien schon Musiker vom Range eines Morales, Guerrero u. s. w. hervorgebracht, an Margaretha von Parma, die Gouvernante der Niederlande: sie möge sich um einen tüchtigen flandrischen Meister für seine Hofcapelle umsehen, da sein bisheriger Capellmeister, Pierre de Manchicourt, gestorben sei. Noch Kaiser Rudolph II. sendete Singknaben seiner Capelle, die Talent zur Composition zeigten, mit einem Stipendium von 80 Karlsgulden zu gründlichem Studium nach — den Niederlanden. Das musikalische Monopol der „Oltremontanen" in Italien ist um so bemerkenswerther, als sich dort schon in der nächsten Generation nach Tinctoris Selbstgefühl zu regen begann. „Mögen unsere Verkleinerer es wissen," ruft Pietro Aron, „daß, wenn Deutsche, Franzosen oder andere Barbaren etwas besitzen, was

*) Siehe allgem. Mus.-Zeitung 6. Jahrgang S. 232. Unter anderem heißt es dort vom Hofe der Mediceer: „Ein Capellmeister, Namens Crysolidas, ein geborener Grieche, hatte 2000 Zechinen Besoldung, den Rang gleich nach dem Oberhofmarschall; und speiste gewöhnlich alle Tage an der Tafel des Herzogs." Die Musikgeschichte weiß von alledem kein Wort, vermuthlich ist Manuel Chrysoloras gemeint, der aber, wie bekannt, kein Capellmeister war.

glänzend heißen kann (che traluca in loro), sie Alles in Italien, dieser Mutter aller Bildung, gelernt haben." Und warum ereifert sich der würdige Musikgelehrte und Canonicus also? Weil man damals scherzend sagte, daß die Italiener nicht singen, sondern meckern (caprizano). Der glänzende Aufschwung der Musik in Rom durch Palestrina, Vittoria, Felice Anerio u. s. w. und in Venedig durch die beiden Gabrieli, endlich aber durch die epochemachende Musikreform der Monodisten und Musik-Dramatiker, die um 1600 von Florenz ausging, brachte schließlich das Uebergewicht auf Seite der Italiener. Die stete (commerzielle) Verbindung Venedigs mit Deutschland that das Ihre dazu, daß insbesondere die venetianische Musik in Deutschland sich reformatorisch höchst wirksam erwies. Der große Hanns Leo Hasler saß in Venedig als Schüler zu Andrea Gabrieli's Füßen; Heinrich Schütz, Giovanni Gabrieli's Schüler, wurde der Apostel des neuen Musikstyls in Deutschland; Gregor Aichinger reiste 1599 nach Rom und bekennt sich in der Vorrede seiner 1590 gedruckten, dem Jacob Fugger gewidmeten Kirchenstücke als begeisterten Bewunderer Johannes Gabrieli's. Der Wanderzug der lernbegierigen deutschen Musiker nach Italien begann. Sehr bezeichnend spricht sich der bereits maßgebend und mustergiltig gewordene Einfluß Italiens in Musiksachen in dem 1619 erschienenen dritten Theile des „Syntagma" von Michael Prätorius aus. Der Verfasser beruft sich gelegentlich auf Aussprüche von Personen, „so aus Italia kommen", erklärt sorgsam die italienisch-musikalischen Kunstausdrücke u. s. w., überhaupt erregt es seine höchste Aufmerksamkeit, daß „sonderlich in Italia aus der Massen viel musikalische Compositiones und Gesänge, so gar auff ein andere Art, Manier und Weise, als vor der Zeit, auffgesetzet an Tag kommen und zum Truck verfertiget werden". Die deutschen Musiker waren ihrerseits in Italien willkommene Gäste. Es gab darunter auch wol gelegentlich seltsame Leute, wie jener „nobilis germanus" Hieronymus Kapsperger, der zur Zeit Urban's VIII. in Rom lebte, gepriesener Theorbenspieler, Freund des grundgelehrten P. Athanasius Kircher und nebenbei Componist, der nichts Geringeres beabsichtigt haben soll, als die Musik Palestrina's durch seine Machwerke aus der päpstlichen Capelle zu verdrängen. Er hing sich an den Pontifex maximus, dessen lateinische Gedichte er

nach dem „neuen Musikstyle“ für eine Stimme Solo mit bezifferten Basse componirte. Die lateinische Vorrede dieser 1624 in Rom gedruckten Sammlung, an Urban VIII. adressirt, ist ein Muster colossaler Schmeichelei: „Die Weisen werden staunen,“ heißt es darin, „einem Geiste, den stets die wichtigsten Geschäfte in Anspruch nehmen, Verse entströmen zu sehen, wie sie kaum Einer schaffen könnte, der ganz Herr seiner Zeit ist, und wie sie Italien bisher gewiß von Niemandem erhalten hat; denn diesen Geist Pindar's, hochtönend in lateinischem Wort, hat die ewige Stadt nicht einmal von dem Fürsten ihrer Lyriker (nämlich Horaz) zu hören bekommen. Ich, der ich im obersten Priester der Christenheit den Ruhm David's neu aufblühen sehe, habe mich in meiner Musik bestrebt u. s. w.“ Wie Urban VIII. der ins Barocco übersetzte Leo X. ist, so sind seine Verse auch die ins Barocco übertragene lateinische Poesie der Humanisten; geblähte Horazismen, in denen von dem classischen Anhauch der Poesien eines Sannazar u. A. nichts mehr zu spüren ist. Wir begegnen einem Epigramm auf den Tod der Maria Stuart, einer Paraphrase des Magnificat u. s. w. Der „edle deutsche“ Hieronymus hat zu dieser schwerfälligen Poesie eine unglaublich elende Musik, ohne Geist, Geschmack und ohne eine Spur von Schönheitssinn geschrieben.

Von der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts an begann und durch das achtzehnte Jahrhundert dauerte der Zug der italienischen Musiker nach dem Norden — die Rückströmung gegen die frühere Strömung der „Oltremontanen“ nach Italien. Der Glanz, zu dem Alessandro Scarlatti und seine Nachfolger die italienische Schule erhoben, sicherte den Italienern vollends die Herrschaft. Auch der deutsche Componist, der ohnehin neapolitanische Operntexte und italienische Canzonen fast täglich in Musik zu setzen hatte, dessen Kunst ihre technischen Ausdrücke dem Italienischen entlehnte, sah jetzt Italien als seine höhere geistige Heimat, die italienische Sprache als seine zweite Muttersprache an, zumal er als Capellmeister auch mit den italienischen Sängern und Sängerinnen in ihrem Idiom zu verkehren hatte. Noch in Mozart's, ja in Beethoven's Briefen finden sich gelegentlich italienische Brocken, und wenn Stahr es charakteristisch findet, daß Nero in der desperatesten Lage, kurz ehe er sich erdolchte, einen Monolog in elegantem Griechisch hielt, so ist es kaum

minder bezeichnend, als wenn bei dem Gerüchte von Mozart's Vergiftung der Wolfenbütteler Capellmeister Johann Schwanberg — der übrigens seine Schule in Venedig bei dem Paduaner Giacomo Saratelli, dem Capellmeister zu San Marco, der selbst wieder Schüler Lotti's war, gemacht hatte — die liebevolle Anmerkung: „Sciocco! non ha fatto niente per meritar tal onore“ in coulantem Italienisch von sich gab. Die angstvollsten und originellsten Geister blieben jetzt von italienischem Einflusse nicht unberührt. Johann Sebastian Bach, den man, so wie Jacob Böhme der Philosophus teutonicus genannt wurde, in eminentem Sinne den Musicus teutonicus nennen könnte, schrieb ein Klavier-Concert „in italienischem Geschmacke“ und wendete die Tiefsinnigkeiten seiner Contrapunktik an ein Thema Legrenzianum (ein Thema von Giovanni Legrenzi, seit 1685 Capellmeister von San Marco, gestorben 1690); ja, um die Möglichkeit einer Erscheinung wie Bach begreifen zu können, muß man nebst den Arbeiten der deutschen Orgelmeister und den Arbeiten Franz Couperin's auch und vorzüglich die wunderwürdigen Orgelsätze Girolamo Frescobaldi's kennen. Händel sieht die Werke Alessandro Scarlatti's völlig wie eine Domäne an, welche ihm steuer- und zehentpflichtig ist. Das Verhältniß Joseph Haydn's zu Porpora, Beethoven's zu Salieri ist bekannt. Endlich gibt die Glanzerscheinung Rossini's der Sache eine gründlich andere Wendung. Als der alte Paër die Arbeiten des jungen Maestro hörte, rief er: „Jetzt ist es mit der wahren Musik aus!“ Rossini war zu Bologna, in dem Neste der alten musikalischen Schule, nur ausgebrütet worden, um ihm, sobald ihm die Fittige dazu gewachsen waren, mit einem lauten Göttergelächter zu entflattern. Von Paër, Zingarelli, Generali, Nicolini und dem ganzen alten Stamme war keine Rede mehr; wer in Italien Erfolg haben wollte, mußte sich bequemen, Rossinianer zu werden. So Caraffa, Pacini, Mercadante. Wie viel mehr der Musiker, der sich des italienischen Indigenats nicht rühmen konnte! So Meyerbeer und noch Otto Nicolai. Daß C. M. v. Weber den theuren Jugendfreund Meyerbeer geradezu für einen musikalischen Renegaten und Apostaten ansah, war andererseits auch wiederum natürlich. Der deutsche Musiker, der andere Ansichten hatte als Meyerbeer und Nicolai, reiste jetzt aus allen möglichen Ursachen nach Italien, nur nicht, um sich dort musikalisch zu bilden. Mendelssohn's Reisebriefe sind ein

interessantes Wahrzeichen dafür. Italien bietet ihm alle möglichen Anregungen, nur nicht musikalische, oder letztere höchstens in umgekehrtem Sinne, wie etwa Salzmann's Krebsbüchlein als pädagogisches Buch; er profitirt allenfalls von der modernen italienischen Musik, indem er sich über sie gründlich ärgert. Der in Sachen der Musik deutsch gesinnte Franzose Berlioz bejammerte seinen Aufenthalt zu Rom, in der herrlichen Villa Medici, der Caserne académique, wie er sie in seinem Unmuthe nennt, wie ein Exil. In der Peterskirche pflegte er sich in einen Beichtstuhl zu setzen um — — Byron zu lesen; für Palestrina brachte er einen verachtungsvollen Haß mit heim, der seine offene Abneigung gegen Händel, seine geheime gegen Mozart noch überbietet. Man gab im Pariser Conservatorium die Neunte Symphonie Beethoven's, und er war dazu verdammt, in dieser elenden Peterskirche, an diesem elenden Nemisee, an diesen elenden Wasserfällen von Tivoli zu promeniren! „J'étais méchant comme un dogue à la chaine," erzählt er selbst.

Die Nachfolger Rossini's waren nicht die Leute dazu, eine neue, lebenskräftige Kunst-Aera zu schaffen. Bellini versuchte es, ziemlich schüchtern, zu größerer Einfachheit und dramatischer Wahrheit zurückzukehren; er war eine edle, aber schwächliche Natur; zum Reformiren gehört ein Eisenkopf, gehören Eisenfäuste, wie sie Gluck gehabt. Was Bellini's Melodik ihren eigenen Reiz gibt, ist der entschiedene Anklang an sicilianischen Volksgesang — ein Zug, den er mit Pergolese gemein hat. Donizetti's allerbeste Stücke sind kaum mehr als ein in hastigen und oft rohen Zügen und in wenigen, aber ins Feld scheinenden Farben auf den handgreiflichsten und nächsten Effect umgemalter Rossini — von Rossini's feiner Durchbildung, von seiner geistigen Noblesse ist hier keine Spur mehr; die Rossini'schen Formen, welche diese Epigonen anwenden, erinnern an die ausgeblasene Erbsenschote, von welcher der Narr im „Lear" einmal redet. Verdi hat vollends, was von den guten alt-italischen Musik-Traditionen noch übrig war, wie werthloses Gerümpel weggeworfen.

Die deutschen Musiker wandern trotzdem fleißig nach Italien, aber nicht um seiner Musik willen — es wäre denn, daß sie aus dem verschütteten Pompeji der alt-italischen Musik als fleißige Arbeiter in Archiven und Bibliotheken Schätze graben. So Proske und nach ihm Andere.

Indessen ist der Bann, der während der ganzen Rossini-Zeit in Italien gegen jede Musik ausgesprochen war, die nicht als musica nostrale dem Lande angehörte, in neuester Zeit gebrochen. Der regere Verkehr, die endlich bis zur Armseligkeit herabgesunkene Misère des allerneuesten Nachwuchses, dieser Pedrella und wie sie Alle heißen, haben bewirkt, daß man sich endlich nach Auswärtigem umzusehen anfängt. Ehe der Rossini'sche Blumengarten Alles überblühte und überwucherte, hatten die Sachen anders gestanden. Noch Antonio Gordigiani (der Vater des durch seine reizenden canti popolari toscani bekannten Luigi Gordigiani und des jüngst in Prag verstorbenen trefflichen Singmeisters Giovanni Gordigiani) konnte auf der Pergola in Florenz Mozart's „Don Giovanni" und „Figaro" mit größtem Erfolge zur Aufführung bringen, wovon Giovanni Gordigiani noch als Greis die lustigsten und anmuthigsten Details zu erzählen wußte. Jetzt fängt man an, sich wieder nach Mozart umzusehen; man greift in der Noth nach Cimarosa, dessen „Matrimonio segreto" im Teatro Nuovo zu Florenz mit größtem Beifall in Scene ging. Florenz, die Vaterstadt Cherubini's, scheint überhaupt für die neue musikalische Bewegung in Italien der Vorort werden zu wollen. Auch Rom betheiligt sich daran, und die guten Musiker an beiden Orten wenden ihre Augen nach deutscher Tonkunst. Herr Ducci und Frau Rita Montignani in Florenz sind tüchtige Beethoven-Spieler, das „Florentiner Quartett" bedarf nicht erst des Lobes, und Professor Abramo Basevi ist im Interesse guter Musik ohne Ende thätig. In Lucca, Arezzo, Pistoja u. s. w. haben sich Filialen des Florentiner Quartettvereins gebildet. Beethoven, Mozart, Haydn, Mendelssohn, daneben auch selbst schon Schumann, sind in diesen Kreisen verehrte Namen; daß aus landsmannschaftlicher Liebe auch Boccherini hervorgesucht worden, sogar einem von der Gesellschaft publicirten Journal den Namen gegeben, ist nur zu loben. Die Symphonien der deutschen Meister finden in Florenz immer mehr Verständniß und Anklang, so wenig sich die dortigen Orchester mit dem Wiener, Münchener, Leipziger u. s. w. messen können. Desto besser wird Kammermusik aufgeführt.

Die Florentiner Quartett-Gesellschaft besteht seit 1861; ursprünglich bildeten das Florentiner Quartett die Herren

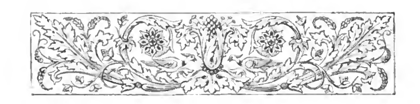
Giovacchini, Bruni, Laschi und Sbolci, seit 1863 die Herren Papini, Bicchierai, Chiostri und Jandelli, im Jahre 1865 übernahm Jean Becker die erste Violine, Hilpert das Violoncell. Kräftig wird dieses Streben durch den Verleger Guidi unterstützt, der Beethoven's Quartette Op. 18, 59, 74, das Septuor, Mozart's Quintett in A (mit obligater Clarinette), Mendelssohn's Octett u. a. m. in Partitur in zierlichen Taschenausgaben zu höchst billigen Preisen veröffentlicht hat. Nur das specifische Musikantenthum in Florenz sieht das Alles mit scheelen Augen an. „La società del Quartetto di Firenze vive contro la volontà della maggior parte dei maestri florentini, e spera di viver più di loro,“ sagte mir Professor Basevi.

In Rom ist es vor Allem das Quartett Pinelli, wo man gute Musik hört. Es ist schon ein enormer Fortschritt, daß die Italiener ihre exclusive musikalische National-Eitelkeit überwunden haben und daß die Musiker unter ihnen, die es mit der Sache ernster nehmen, einzusehen anfangen, daß hinter den Bergen, d. h. den Alpen, auch Leute wohnen. Liszt's Wirken in Rom, Bülow's in Florenz muß man hoch anschlagen, und man muß diese beiden Meister auf diesem Gebiete schon um ihrer klugen musikalischen Pädagogik den Italienern gegenüber hochschätzen und daß sie dort nicht für die „Zukunftskunst“ (ein Italiener würde ohnehin an dem bloßen Worte ersticken!) Propaganda machen.

Bedenklicher sieht es mit der Oper aus. Meyerbeer ist für jetzt der große Meister des Tages; „Roberto“, „Il Profeta“, „L' Africana“, „Gl' Ugonotti“ haben sich auf den wälschen Opernbühnen eingebürgert. Aber solche Riesen-Opern, in welchen, bei allen trefflichen Zügen und Seiten, Alles zur gedenkbarsten Aufbietung aller, auch der luxuriösesten Mittel emporgetrieben ist, denen, mögen sie alles mögliche Gute haben, doch mindestens das künstlerische Maß fehlt, sind nicht eben geeignet, die italienischen Opernzustände zu reformiren und zu bessern. Wer jahrelang nur Pomeranzen gegessen hat, überladet und verdirbt sich den Magen, wenn man ihn plötzlich an eine Bankierstafel setzt, die unter der Last der Speisen kracht und bricht. Für Italien thäte ein angeborenes Talent noth, das Gluck's hohen dramatischen, Mozart's zauberhaften musikalischen Zug mit Beethoven's hohem Fluge in sich vereinigte. Eine solche Tripel-

Allianz in einem Kopfe dürfte freilich unter die frommen Wünsche gehören. Man hat neuestens Verdi an die Spitze der musikalischen Reformbewegung in Italien officiell hingestellt. Wem Gott ein Amt gibt, dem gibt er auch Verstand; wir wollen das Weitere abwarten!





IV.

Abbé Liszt in Rom.

Ein Ausruf des äußersten Erstaunens tönte durch die ganze gebildete Welt, als die Zeitungen die Notiz brachten, Liszt sei zu Rom in den geistlichen Stand getreten. Von Liszt, dem Tonkünstler, war man plötzliche Ausweichungen in fremdeste Tonarten gewohnt, bei denen Musiker strenger Observanz in die Höhe fuhren; aber die Modulation, welche Liszt jetzt auch in seinem Leben so plötzlich machte, hatte kein Mensch erwartet. Liszt, dessen Lebenslauf den modernen Künstler in seiner blendendsten Erscheinung darstellte, der einen brillanten Roman lebte; Liszt, welchem die Welt, wo er sich zeigte, eine Bewunderung zollte, die man mit dem Namen „Lisztolatrie" bezeichnen könnte, stieg von seinem Triumphwagen und beugte sein Haupt der Tonsur! Der Künstler, dessen strahlender Ruhm die Welt durchglänzte, zog sich in die Dämmerung düsterer Klostergänge zurück. Denn wahrlich, er hätte zu den Gegenfüßlern kommen mögen, wo auch das Clavier seine Füße den unsern entgegenstreckt, auf Inseln, wo man Zahlungen statt in Geld in Cocosnüssen leistet: es ist anzunehmen, daß auch selbst dort tätowirte Enthusiasten ihre letzte Cocosnuß an ein Concertbillet gewendet haben würden.

Das erste Erscheinen Liszt's in Deutschland (es war gegen Ende der Dreißiger-Jahre) wirkte geradezu Wunder. Hatte bis

dahin ein Claviervirtuose von Ruf und Bedeutung in Straßen-Affichen den hohen Adel und das verehrungswürdige Publicum zu seinem Concerte geladen, so konnte man sicher sein, daß am Concertabend ein ältlicher Herr hervortrat, mit lächelndem, geröthetem, wolgenährtem, behäbigem Gesichte, den wolbeschorenen Backenbart vom Ohre halbmondförmig gegen die Mundwinkel geführt, das wolgeschorene Haar glänzend glatt gestrichen, in schwarzem Frack von bedenklich philiströsem Schnitt (allerdings vielleicht ein Ordensbändchen im Knopfloch) in blendend weißer Weste, sowie dergleichen Halsbinde — und hatte der berühmte Künstler gegen den versammelten hohen Adel und das verehrliche Publicum sein etwas unbeholfenes Compliment gemacht und am Clavier Platz genommen, so begann das Orchester sofort die breite Einleitung eines breiten Concertes, solid und endlos wie ein Pfarrerschmaus auf dem Lande, und da „rollten die Perlen über Goldplatten“, da funkelten die Brillantpassagen, da flatterten die Arpeggien wie farbige Seidenbänder, und stand der Berühmte endlich auf und trat nach abermaligem Bückling ab, so klatschte der hohe Adel und das verehrungswürdige Publicum sehr in die Hände, der Berühmte wurde „gerufen“ und machte seinen dankenden Schlußbückling. Da kam nun Liszt, jugendlich schlank, halb Apoll, halb Hermes, das scharfgeschnittene, feine, geistvolle Gesicht vom wallenden Blondhaar poetisch und schwärmerisch eingerahmt, im Benehmen den allerfeinsten französisch-graziösen Ton, ein sprühend geistreiches Wesen, originell durch und durch und die Souveränetät des Genius ohne irgend welche Anmaßung, in der anmuthigsten, allerdings oft frisch-kecken Weise aller Welt gegenüber behauptend. Personen, denen sich jene anderen Concertgeber nur zum Winkel von 45 Graden zusammengebückt genähert haben würden, und von denen sie nur im Krebsgange, rücklings zur Thür hinaus, geschieden wären, fertigte Liszt gelegentlich mit einem scharfen Bonmot ab — das imponirte erst recht! „Was haben Sie in Berlin für Geschäfte gemacht?“ fragt eine große Dame, und Liszt antwortet mit verbindlich-graziösestem Lächeln leichthin: „Um Verzeihung, Altesse, ich habe in Berlin Musik gemacht — keineswegs Geschäfte.“ Im Concertsaale, vom Clavier leicht gewendet, plaudert der junge Musengott mit den zunächst sitzenden Damen im feinsten Französisch, in seiner Conversation blitzen unaufhörlich Witzworte, pikante Aperçus, geist-

reiche Einfälle, dazwischen auch wol eine capriciöse Boutade — plötzlich, wie von Inspiration ergriffen, wendet sich Liszt zum Clavier, er wirft in rascher Bewegung, ohne hinzusehen, nachlässig und leichthin die Hände auf die Tasten, und unter seinen Fingern baut sich nun ein schimmernder Zauberpalast von Tönen auf, der Alles in athemlos horchendes Entzücken versetzt und zum Schlusse einen Beifallssturm weckt, der mit den Donnerpassagen wetteifert, welche Liszt dem Clavier in höchster Steigerung gewaltiger Kraft zu entlocken versteht; mag auch ein alter Pianist, wie J. B. Cramer, kopfschüttelnd dazu meinen: „De mon temps on jouait fort bien, aujourd'hui on joue bien fort.“ Liszt verschmähte die orchestralen Hülfstruppen anderer Virtuosen, er allein genügte sich um unerhörte Wirkungen hervorzubringen. Zwar spielte er das Concertstück in F-moll von C. M. v. Weber mit Orchester-Begleitung, aber mehr wie eine Ausnahme. Alle die dareinredenden, sich herandrängenden Orchester-Instrumente hätten am Ende doch nur die freie Entwicklung ganz neuer, unerhörter Kräfte und Effecte des Claviers, wie es sie unter Liszt's Fingern die staunende Welt hören ließ, unbequem gestört. Sein berühmter Rival Thalberg hatte in seinen großen Phantasien („Moses“, „Norma“ u. s. w.), in seinen Capricen u. s. w. auch darauf hingearbeitet, Stücke zu schaffen, welche dem Concertspieler das Orchester entbehrlich machten. Aber Thalberg war eine ganz anders angelegte Natur als Liszt. Wenn jene Tänzerin „Goethe tanzte“, so kann man sagen, Thalberg spielte haute volée. Liszt machte auch im Salon eine brillante Figur. Aber wir haben es auch erlebt, daß Liszt in höchst bescheidenen Privathäusern auf irgend einem hartmäuligen, lebensmüden Pianoforte mit verschwenderischer Freigebigkeit und mit der ganzen Macht seines Genies spielte, weil dort einige echte, geistvolle Musikfreunde und Musiker sein Publicum bildeten, während er im brillantesten der brillanten Salons, wo ein eigens für seine Anwesenheit um schweres Geld gekaufter Erard dastand, alle mögliche Liebenswürdigkeit entwickelte, aber nur nicht zum Spielen zu bringen war — so, daß am Ende der Soirée der neue Erard intactior omni bellum dirimente Sabina zurückblieb. Eine Gesellschaft junger, reicher Leute fêtirte den musikalischen Helden des Tages. Die Diner ist geendet, die Cigarren dampfen, da sagt einer der Wirthe mit bedeutungsvollem Blicke auf das bereit stehende

Pianoforte: „Sie könnten wol auch etwas zum Besten geben, bester Liszt!“ Mit einer Bosheit, die man ihm gar nicht zutrauen sollte, fängt Liszt dieses unglückliche „auch“ auf und sagt in seiner raschen Weise: „Jawol, jawol, ich hoffe, euch, meine Herren, morgen alle zusammen bei mir zum Diner zu sehen.“ Und so hat er unbescheiden Andringende mehr als einmal abziehen lassen, wogegen oft der leise geäußerte Wunsch eines tüchtigen Musikers, eines geistreichen Mannes endlich, wenn er auch kein Musiker war, ihn sofort ans Instrument trieb. Dann schien es, als sprühe elektrisches Feuer aus seinen Fingerspitzen; lag auf dem Notenpulte zufällig irgend eine unbedeutende Composition, so that er ihr wol in heiterer Laune die Ehre an, sie durchzuspielen; der zündende Prometheus-Funke schlug hinein, sie belebte sich unter seinen Händen; trat man nach geendetem Spiele hinzu und sah man in das Notenheft, so hatte man freilich den Eindruck eines Häufleins todter Asche. Diese Eigenschaft hat Liszt noch jetzt. Als ich ihn 1868 in seiner Klosterwohnung in S. Francesca Romana besuchte, fand ich auf seinem Clavier einen „Siegesmarsch von Mentana“, das Autorspräsent irgend eines päpstlichen Capellmeisters, Regiments-Capellmeister-Musik in des Wortes voller Bedeutung. Liszt spielte die beiden ersten Seiten, und siehe da, diese musikalische Tripel-Alliance trivialer Melodien mit trivialen Harmonien und trivialen Rhythmen bekam Feuer, Glanz, Leben, geradezu begeisternd. Diese hinreißende Macht des Geistes hat Liszt eben überall bewährt. Ich kenne Leute, welche Liszt's Musik, wie sie Schwarz auf Weiß dasteht, nicht leiden können und doch von seinem Vortrage eben dieser Musik so gut wie alle Welt hingerissen sind. Diese Macht des Geistes zeigt sich aber nicht blos am Clavier, an der Spitze des Orchesters, sie hat auch im Gespräche, in der einfachen Conversation Liszt von jeher eine fast zwingende Macht über diejenigen gegeben, die mit ihm zu thun haben. Man sende ihm wie dem Marius einen cimbrischen Mörder oder man sende ihm einen Recensenten nach; gewinnt er nur Zeit, mit dem Mörder oder mit dem Recensenten zehn Worte zu sprechen, so ist er gerettet. Was haben nicht die Frauen für ihn geschwärmt! Und noch jetzt ist er Gegenstand heimlicher Adorationen. Ich weiß junge Pianistinnen, welche ihn von Person gar nicht kennen, nie ein Wort mit ihm gesprochen, und deren schwärmerische Verehrung dennoch Alles

hinter sich läßt, was das Käthchen von Heilbronn je geleistet. Wenn das am ex officio mindestens trockener gewordenen Holze des Abbé Liszt geschieht, was mußte am grünen Holze des brillanten Jünglings von Anno Dreißig geschehen!

Es gab daher damals in Wien viele Leute, insbesondere Damen, welche in und an Liszt etwas „Dämonisches" fanden. Besser würde der Ausdruck auf seinen Vorläufer Paganini gepaßt haben, der in der That einem geigenden Vampyr glich, und an den sich düstere Märchen von Mord und finsteren Kerkerjahren knüpften. Man wußte in Wien für jene Geistesmacht eben kein besseres Wort zu finden, und Tobias Haslinger's Vignettenzeichner brachte auf dem Titelblatte tanzende Teufelchen an, als Johann Strauß Liszt'sche Motive zu Tänzen zurecht machte. Denn der damalige Wiener tanzte eben nach Allem; hätten unvermuthet die Posaunen des jüngsten Tages getönt, Strauß würde in Eile noch eine „Jüngstentag-Quadrille nach beliebten Motiven der Grichtsposaunen" compouirt haben. Liszt wäre ohne Zweifel im alten Rom ein gewaltiger Redner, im Mittelalter ein gewaltiger Prediger geworden, sein Vortrag von den Rostris, von der Kanzel würde gezündet haben, wie sein Vortrag vom Clavier gezündet hat. Es war im Winter 1845/46, daß Berlioz von den Prager Musikern mit einem Festmahle und einem Silberpocal geehrt wurde, Liszt war eben auch zugegen. Als es an die Ueberreichung des Pocals gehen sollte, hatte niemand den Muth, der Katze die Schelle anzubinden — wer konnte es wagen, dem geistreichen Franzosen die Gabe mit einer feierlichen Rede in einem endlich doch fremden Idiome zu übergeben? Beim Dessert wird Liszt heimlich ins Vertrauen gezogen — er nimmt den Pocal, schüttet eine Bouteille Champagner hinein, hebt ihn und hält eine Feuer- und Flammenrede, die denn auch Alles in Feuer und Flammen setzt. Das war eine Improvisation nach dem zerstreuenden Tumult eines großen Diners! So kann man auch sagen, daß Liszt mit seinem Buche über „Tannhäuser" und „Lohengrin" den Weg für Richard Wagner gebahnt hat. Brillant in der Darstellung, voll warm zustimmender Begeisterung, mit wolgewählten Notenbeispielen illustrirt, wirkte das Büchlein, was Wagner selbst mit seinen zahlreichen Büchern nicht vermocht. Die Welt horchte auf, es war, als sei von den wirklichen Schönheiten jener Werke nun

erst der Vorhang weggezogen worden; der Erfolg war jetzt rasch und trotz leidenschaftlich widersprechender Stimmen allgemein. Was Liszt in Weimar gewirkt, wie er mit einer Reihe auf bedeutendste künstlerische Ziele gerichteter großer Instrumentalwerke zu heftigstem Widerspruch der Gegner, zu ebenso heftig ausgesprochener Zustimmung der Anhänger hervorgetreten, ist in frischester Erinnerung. Liszt wird immer eine höchst merkwürdige Erscheinung in der Kunstgeschichte bleiben — freilich wird sein Bild vor der Nachwelt dastehen wie ein verblaßtes, verschossenes Pastellporträt, denn es ist seine Person, seine lebendige Gegenwart, die Alles macht und wirkt. Wollen Andere die kühnen elliptischen Bahnen dieses glänzenden Irrsterns nachfliegen, so wird die Sache freilich bedenklich. Liszt hat das hohe Verdienst, das Recht des Geistes, die Freiheit des Genius auf dem Gebiete der Kunst vertreten zu haben. Aber das Wort „Freiheit" wird so leicht mißverstanden, es wird leicht vergessen, daß sie nur mit und unter dem Gesetze bestehen kann. Wo Gesetzlosigkeit das einzig Positive ist, pocht der Untergang an die Thür. Der Mensch freilich macht das Gesetz — doch nein, er macht es nicht, er findet es nur, er spricht nur aus, was in höheren, ewigen Gesetzen über ihm lebt. Nicht jede Grille, die einem genialen Menschen durch den Kopf schnurrt, ist sofort einzufangen und in den Käfig des Paragraphes eines ästhetischen Lehrbuches einzuquartieren. Vor Allem thut der Kunst Maß noth. Die alten griechischen Künstler scheuten die ὕβρις in der Kunst, wie jeder Grieche im Leben überhaupt, und der große Alexander wies den Bildner zurück, der den Berg Athos zur übergigantischen Statue aushauen wollte. Liszt, der Pianist, hatte zunächst jenes (jetzt schon ziemlich verschwundene) Geschlecht der Joves tonantes des Claviers auf dem Gewissen, welche als Pseudo-Liszte die Concertsäle unsicher machten, bei deren öffentlichen Exhibitionen ein Clavierstimmer und Clavierbauer bereitstehen mußte, wie bei Duellen der Wundarzt, welche meinten, das Genie sitze bei Liszt im Langhaare und eine Delila könnte ihn mit ihrer Scheere sofort auf den Standpunkt eines pianistischen ABC-Schützen zurückversetzen. Was die Wagner-Bewegung betrifft, so hat sie leider allen möglichen Grundschlamm von Gemeinheit, Bosheit und Grobheit zu trüb-stürmischen Wellen aufgeregt. Der musikalische Literatur-Jüngling, der es sonst zu nichts brächte, wird

extremer Wagnerianer, und jedes musikalisch-theatralische Winkelblatt, das sich Bahn brechen will, verkündigt in seinem Programm, „es werde den musikalischen Fortschritt kräftig vertreten.“ Dieser sogenannte „Fortschritt“ führt ins Bodenlose, er ist eben einfach das Ende der Kunst. Kaum irgendwo ein Ton reinen Antheils, trübe Leidenschaft überall. Es wäre endlich die höchste Zeit, diesem Treiben ein ernstes, würdiges „Halt!“ entgegenzurufen. Wer wagt es? Wer läßt sich gerne mit Koth bewerfen, wie ihn das unausbleibliche Los träfe? Hat es doch Otto Jahn getroffen, dem Deutschland ein Buch („Das Leben Mozart's“) dankt, wie keine andere Nation ein ähnliches aufweisen kann — der auch als Archäolog zu den Besten zählt. Wehe dem, der nicht in das große Zukunftshorn bläst! Er ist ganz einfach ein Idiot, ein Bösewicht — und damit gut. Man braucht aber nur ein Jahr lang consequent drucken zu lassen, der und der sei ein Idiot, ein Bösewicht, so glaubt es die Welt.

Mitten in diesen Bewegungen verlautete, Liszt verweile in Rom. Es verlautete von ihm das Wort: „Er habe seine Graner Messe mehr gebetet als componirt“, und die Partitur des Werkes ließ eine Art theologisch-dogmatischen Aufbaues nach Leitmotiven (in Wagner's Sinn) erkennen. Plötzlich hieß es, Liszt habe die Weihen genommen. Nun waren die Notizler eifrig hinterher; man ließ Liszt Messe lesen und Beichte hören, man ließ den Papst selbst voll Entzücken Liszt umarmen und ihn „seinen Palestrina“ nennen — und was der Hühnerhof der Journal-Enten sonst Alles zu schnattern fand. Eine Illustration ließ Liszt im freundschaftlichen Gespräche mit Pius IX. im Kreuzgange des Laterans wandeln, obendrein gönnte ihm (auf dem Bilde) der Papst die rechte Hand. Warum nicht? Hat uns doch auch ein stylistischer Doppelgänger Karlchen Mießnik's belehrt: „der König zu München ehre in Wagner den Größeren (!), den Künstler“. Die erstaunte Welt fragte endlich: wie, was, warum? Es fehlte nicht an gehässigen Ausdeutungen. Liszt habe um jeden Preis Aufsehen machen wollen — so habe einst Alcibiades seinem Hunde den Schwanz abgehauen, damit die Athener ihn nur wieder nennen und von ihm reden; diesen alcibiadischen Hundeschwanz sehe man deutlich aus dem Talare des neuen Clerikers herauswedeln. Darauf ist freilich einfach zu antworten, daß auch ohne Clerik von Liszt mehr als genug

die Rede war, und daß der Schritt, den er that, nicht eben taugte, ihn in Kreisen, welche heutzutage sehr weite sind, sonderlich zu empfehlen.

Mehr als Ein Motiv mag da zusammengewirkt haben. Liszt trägt einen tief religiösen, beinahe einen schwärmerischen Zug in sich — er kennt ferner Welt und Weltruhm genug, um mit Salomo auszurufen: „Eitelkeit der Eitelkeit!“ Er mag sich, müde des Lärmes, müde des bunten Getriebes, nach einem stilleren Hafen gesehnt haben. Er ist, wenn man an der Zusammenstellung nicht Anstoß nehmen will, ein Seitenstück zu Karl V. in St. Just. Auch in Liszt's Reich „geht die Sonne nicht unter“, und wie der Kaiser der stürmisch drängenden Ereignisse müde war, durch die ihn sein Leben trieb, und in die Zelle von St. Just flüchtete, so suchte Liszt ein Asyl im Vatican — im buchstäblichen, nicht im figürlichen Sinne: denn stieg man die hohe, zu Rafael's Loggien führende Treppe hinan, so hatte man oben die Wahl, links durch die Glasthür zum Meister von Urbino oder durch die grüne Thür rechts zu Liszt zu gehen, der herzlich lachte, als ich ihm bemerkte, er gehöre jetzt eigentlich unter die Merkwürdigkeiten des Vaticans so gut wie Michel Angelo's „Jüngstes Gericht“ oder der Apoll vom Belvedere. Im Sommer nahm ihn entweder die herrliche Villa Este in Tivoli oder ein reizend gelegenes Klösterchen auf Monte Mario auf; zuletzt bewohnte er eine Reihe stattlicher Zimmer in S. Francesca Romana; von seinem Schreib- und Arbeitstische aus erreichte der Blick den Titusbogen, die riesenhaften Ruinen des Palastes der Cäsaren, vor dem aus der Hausthür Tretenden lag das Trümmerfeld des alten Forum, begrenzt vom Capitol. Welche Stelle!

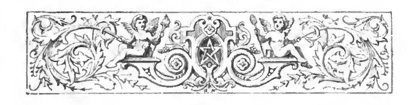
Und wie nun Karl V. in St. Just (um die Parallele fortzusetzen) der Politik nicht entsagte, wie er leise, aber mit gewaltiger Hand, gelegentlich in das Regiment seines Sohnes Philipp eingriff, so hatte Liszt der Kunst nichts weniger als entsagt und wirkte in bedeutendster Weise. Schon hat er Rom an dem jungen Sgambati einen Zögling geschenkt, auf den er und Rom stolz sein können. Er hat fleißig forteomponirt. Seine erste Arbeit war ein wunderschönes „Ave Maria“ (Clavierstück). Dann folgten Legenden: „Die Vogelpredigt des heiligen Franciscus“ u. s. w., brillante Pianosachen im gewohnten Liszt'schen

Styl. Ich konnte nicht umhin, dabei an Torten zu denken, wie sie an Kirchenfesten in Klöstern aufgesetzt werden; es sind richtige, köstliche Torten, aber statt der sonstigen tragantenen Liebesgötter oder Opernfigurinen stehen Apostel, Evangelisten und Heilige darauf. Das große Oratorium von St. Elisabeth, die Ofener Krönungsmesse folgte. Mit den „symphonischen Dichtungen" scheint Liszt ein- für allemal abgeschlossen zu haben; sagte er mir doch, „sie stehen ihm schon ganz fremd gegenüber". Auch im Palestrinastyl hat er sich durch ein Stabat mater gloriosa (mittelalterliche Replik der bekannten Sequenz) versucht — wir hörten es am Weihnachtstage 1865 in der Kirche zu Araceli zu Rom — der Styl Palestrina's ist aber der eigensten Weise Liszt's zu sehr entgegengesetzt, als daß er sich dort wol fühlen sollte.

Liszt ist auch in der Clerik der frühere, geniale, hinreißend liebenswürdige Mensch geblieben; zum Kopfhänger und Augenverdreher ist er nicht geworden. Seine Anwesenheit belebt sofort eine Abendgesellschaft, und er spendet nach wie vor königlich freigebig seine musikalischen Schätze. Eines Cirkels im Hause der geistvollen Baronin Auguste von Eichthal in Rom im Mai 1868 denke ich mit dem reinsten Genusse. Es waren einige gute deutsche Musiker da. Liszt hatte gleich ein kleines Concert arrangirt und riß durch einige Vorträge Alles hin. Neben seiner Musik mußte er freilich auch seine geistlichen Exercitien, wie in Rom Sitte ist, mitmachen. Sein dortiger officieller Titel war: Il Signor Commendatore Liszt. Der Freitag war Empfangstag — nur der Freitag, weil Liszt sonst ohne Ende von aller Welt angestiegen worden wäre. Denn nach der Analogie eines bekannten Sprichwortes wäre es für den Fremden ein Tadel gewesen, hätte man ihm nachsagen können, „er sei in Rom gewesen und habe Liszt nicht gesehen".*)

*) Zur Zeit denkt Liszt, wie es scheint, daran, den bleibenden Aufenthalt in Rom aufzugeben. — A. d. H. Ueber den ferneren Aufenthalt Liszt's in Rom vergl. die bezügl. Abschnitte in L. Ramann's „Franz Liszt. Als Künstler und Mensch".





V.

Carneval und Tanz in alter Zeit.

Friedrich Schlegel definirt irgendwo: „Der Mensch ist eine ernsthafte Bestie". Er hätte bei dieser unhöflichen Definition wenigstens für die Carnevalszeit eine Ausnahme statuiren sollen. Man kennt die Beschreibung, welche jener Türke von den „Franken" machte. „Sie werden," erzählte der würdige Muselmann zu Hause, „jedes Jahr ungefähr sechs Wochen lang närrisch; wenn an einem gewissen Tage, der jedesmal ein Dienstag ist, die Tollheit aufs Höchste gestiegen, streicht ihnen am anderen Tag ein Derwisch etwas Asche auf die Stirne, dadurch werden sie wieder vernünftig." Indessen wird aber wirklich die Welt von Jahr zu Jahr ernsthafter und scheint Schlegel's weisen Ausspruch beglaubigen zu wollen — mindestens und gerade an jenen Orten, deren Carnevalslust ehemals berühmt war. Der Carnevalone in Mailand, was bedeutet er noch? Der Carneval von Venedig — nicht das bekannte Geigenstück, sondern der wirkliche — ist, wenigstens wie ich ihn kennen gelernt habe, die tristeste Geschichte von der Welt, und der römische Carneval, von dem Goethe so anmuthig zu erzählen weiß, für den noch A. Stahr (im „Jahr in Italien") und Friedrich Pecht (in den „Südfrüchten") schwärmt, scheint 1866 (wo ich ihn zu unvergeßlicher Erinnerung mitmachte) zum letztenmale seine bacchantische, liebenswürdige Tollheit los-

gelassen zu haben; wenigstens versichern meine römischen Freunde, die folgenden Jahre sei Alles ganz kläglich abgelaufen, und man habe auf den Balcons des Corso statt schwarzäugiger Schönheiten fast nur Engländer gesehen, die einander mit Leichenbittermienen ganze Schiffspfunde Confetti (bekanntlich Gypskügelchen) wechselseitig an die Köpfe warfen und am letzten Abend die Kerzchen mit gelangweilter Ernsthaftigkeit ausbliesen.

Indessen gibt es noch zwei Städte, wo der Fasching etwas bedeutet und wo der Tanz noch mit Lust und Freuden genossen wird und nicht blos ein musikalisch-rhythmisch geregeltes Scharrwerk ist: Wien und Paris.*) Wien darf sich rühmen, den echten und gerechten Apoll der Tanzmusik besessen zu haben: Johann Strauß, dessen Geige die Wunder des Oberon-Hornes überberbot. Die Traditionen jener goldenen Zeit des Walzers leben noch fort, sie greifen noch frisch ins frohe Leben hinein; der jüngere Johann Strauß lebt und musicirt, und die Masse vortrefflicher Tanzmusik, die Wien jährlich producirt und consumirt — vom Export gar nicht zu sprechen — ist noch immer sehr ansehnlich. Wie würde Maximilian I. und sein Hof staunen, könnte er z. B. des älteren Strauß brillante, glänzend instrumentirte „Hofballtänze" (eine 1832 unter diesem Titel publicirte Walzerpartie) hören — am Hofe des ritterlichen Kaisers sahen die „Hofballtänze" etwas anders aus. Die höchst interessanten Malereien in dem Fest- und Turnierbuche Maximilian's, dem „Freidal" (in der Ambraser Sammlung) und einer der Holzschnitte Hanns Burgkmayr's im „Weißkunig" zeigen uns, daß sich alle die edlen Herren und schönen Damen begnügten, nach einer Musik zu tanzen, deren Instrumentirung nachmals nur noch bei Tanzbären und deren Gönnern Beifall fand — Trommel und Pfeife.**) Erstere markirte, was beim Tanze die Hauptsache ist, den Rhythmus, die andere pfiff irgend eine Melodie darein. Die alten Sprüche werden dadurch gewissermaßen commentirt: „Nach Jemandes Pfeife tanzen" und: „Wer gerne tanzt, dem ist leicht gepfiffen". Den maskirten und unmaskirten tanz-

*) Ob noch jetzt?

**) Auch auf Lucas Cranach „Jungbrunnen" (im Berliner Museum) tanzt, wenn mich meine Erinnerung nicht täuscht, die verjüngte Gesellschaft nach der Musik eines Trommlers und Pfeifers.

lustigen Herrschaften steht insgemein ein Fackelträger zur Seite (hatte man damals keine Candelaber?) oder zieht ihnen voran. Dieser Fackelträger wirft auch Licht auf gewisse Stellen im Shakspeare — z. B. wo sich Jessica erbietet, als Page verkleidet den maskirt zum Feste eilenden Freunden das Licht vorzutragen — und so auch lernt man, woher sich die schöne, kräftige deutsche Phrase schreibt: „Dir soll ja der Teufel das Licht halten.“

Das auf Trommler und Pfeifer reducirte Tanz-Orchester war nicht etwa Folge musikalischer Armuth — denn Maximilian's Hofcapelle, welche allerdings zunächst dem Gottesdienste gewidmet blieb, war vortrefflich und zählte Meister wie Heinrich Isaak, Ludwig Senfl, Arnold von Bruck u. a. m. — sondern man machte eben nicht größere Ansprüche, beim Tanzen blieb der Tanz die Hauptsache, und die Musik hatte nicht nöthig, zu all' dem Schleifen und Springen und Drehen ein wirkliches Kunstwerk aufzuführen; es genügte, wenn auch nur eine Andeutung davon zum Regulator der Tanzbewegungen wurde. Der Dudelsack, den heutzutage die geringste Dorfkirmes verschmäht, war damals und schon früher salonfähig, und durfte schnarren, wenn die allerfeinsten Damen tanzen wollten; in Boccaccio's „Decamerone“ z. B. wird einmal von Tindaro mit seiner „Cornamusa“ zum Tanze aufgespielt, und in jener so höchst merkwürdigen, dem Taddeo Gaddi (fälschlich) zugeschriebenen allegorischen Wandmalerei der Cappella spagnuola in Florenz dreht sich eine reizende, geschmückte Mädchenschaar im Ringelreihen, während ein Dudelsackpfeifer dazu sein Tanzstückchen herunterfingert. Die Sackpfeife galt ganz und gar nicht für unedel oder lächerlich. Wer sich die Mühe gibt, das musicirende Engels-Orchester in Orcagna's herrlichem Paradiese (in Santa Maria novella in Florenz) genauer anzusehen, wird sogar einen Engel mit diesem Tonzeuge beschäftigt finden, das hier also sogar den Tanz der Sphären und deren Harmonie begleiten darf.

Wären uns nur auch die Melodien erhalten! Aber d i e sind fast alle längst verschollen und verklungen. Sie in Notenzeichen zu fixiren, gab sich kaum jemand die Mühe, als allenfalls irgend ein Lautenist, wie der alte Hanns Judenkunig († 1527) in Wien — insgemein lernte sie der Musikant von seinem Lehrer auswendig und lehrte sie seinerseits dem Schüler. Gegen 1600 hin finden wir Bücher mit zahlreichen notirten Tänzen, nebst Er-

läuterungen über die zugehörigen Tanztouren. Ein geschickter Tanzmeister könnte danach ohne Zweifel die betreffenden Tänze wieder ins Leben rufen, und wir empfehlen Costümebällen, die ein wenig mit archäologischer Gelehrsamkeit prunken wollen, dringend den Fabrizio Caroso von Sermoneta und den Cesare Negri, genannt il Trombone von Mailand. Haben wir doch auch schon archäologische, „historische“ Concerte und „archäologische“ Soupers, den gelehrten Faschingsscherz eines liebenswürdigen, jetzt schon verstorbenen Alterthumskenners in Prag, welcher trotz seiner Gelehrsamkeit die Verdienste einer guten Schüssel gar sehr zu würdigen wußte, denke ich noch mit wahrem Vergnügen zurück. Die Bibliothek des Museums in Prag besitzt ein Kochbuch, dessen Verfasser Bavor v. Hustiran den Zeiten Rudolph's II. angehörte. Mit Hülfe dieses alten Kochbuchs und eines modernen Koches ordnete unser Freund seine archäologischen Soupers, an denen ein kleiner Kreis theilnahm — unter Anderen der Erbland-Küchenmeister Graf W., der hier gleichsam die Rudolphinische Hofküche controlirte. Sie fand seinen ganzen Beifall, und die Gastronomica unserer Ureltern, ihr „Königsbraten“, ihr Salus cordis u. s. w., bewährten sich zum Theil ausgezeichnet — nur ein Gericht Aepfel mit Baldrian erregte einiges Entsetzen. Wie wir uns in vergangene Jahrhunderte zurückaßen, könnte allenfalls unsere moderne Welt in vergangene Jahrhunderte zurücktanzen, und es würde sich z. B. etwa Caroso's Alta Vittoria und Negri's Caccia d'amore auf unseren Bällen vielleicht nicht eben schlechter ausnehmen, als eine moderne Quadrille oder Polka. Nur die Musik dieser Alta Vittoria würde, wie ich besorgen muß, auf unser an moderne Tanzweisen gewöhntes Ohr eine analoge Wirkung machen, wie in ihrer Art die Aepfel mit Baldrian machten. Aber gar nicht uninteressant ist es, daß jener Tanz der Vittoria Accorambona dedicirt ist, welche die Leser vermuthlich durch Tieck's Novelle kennen gelernt haben. Unsere Componisten leisten im Dediciren Einiges, gegen diese wackern alten italienischen Tanzmeister sind sie in diesem Punkte doch nur wahre Kinder. Nicht allein daß Fabrizio Caroso seinen „Ballarino“ (so heißt sein 1581 *) erschienenes Tanzbuch) in

*) A. d. H. Exemplare befinden sich in der Musikbibl. Peters zu Leipzig, in der Univ.-Bibl. zu Breslau, in der Bibl. des Conservatoire national zu Paris und in der Herzogl. Bibl. zu Wolfenbüttel.

Pausch und Bogen der schönen Bianca Capello widmet, so hat auch noch jeder Tanz darin seine Special-Dedication an diese, jene große Dame. Wenn sie Alle in die Tasche griffen, muß Caroso ein brillantes Geschäft gemacht haben. Sein Kunstgenosse Negri hatte es in ähnlicher Weise auf die großen Damen in Mailand abgesehen, keine von ihnen war davor sicher, daß nicht Cesare Negri einen von ihm neuerfundenen, vielkünstlichen Tanz ihr zu Ehren (in gratia, wie er sich ausdrückt) in die Welt schickte, wol gar ihr zu Ehren benannte, z. B. — ich copire wörtlich — Balletto a due dell' autore, detto Adda felice; in gratia dell' Illustrissima Signora la Signora Isabella d'Adda. Im Erfinden schöner Namen für seine Tänze ist er unerschöpflich; wir begegnen einer „Liebesjagd", einem „glücklichen Hirten", einem „artigen Hirten", einer „weißen Blume", einer „verliebten Höflichkeit" (cortesia amorosa), einer „glücklichen Liebe" (amor felice), einer „edlen Liebe" (nobiltà d'amore), einem „Liebesturnier" (torneo amoroso), sogar einer „Schlacht" (battaglia), von zwei Paaren zu tanzen, welche einander übrigens nicht umbringen, wol aber die Ausforderung zum Kampfe, den Kampf u. s. w. in den zierlichsten Pas und Wendungen nachahmen, was der Autor in dreizehn Regeln umständlich beschreibt; auch die zugehörige Musik läßt sich kriegerisch an und ahmt Trompetenfanfaren und Signalrufe nach.

Alle diese Herrlichkeiten beschreibt und lehrt unser Mailänder Tanzmeister in einem 296 Seiten starken Foliobande, der unter dem Titel „Nuove inventioni di balli (le gratie d'amore)" im Jahre 1604*) in Mailand gedruckt wurde und welchen der damals 65 Jahre alte Autor (dessen in Kupfer gestochenes, von den allegorischen Gestalten des „Ruhmes, Fleißes, der Ehre und Tugend" umgebenes Porträt uns beim Titelblatte verbindlichst begrüßt) niemand Geringerem widmete, als „dem großmächtigsten und katholischen Herrn Philipp dem Dritten, König von Spanien, Monarchen der neuen Welt". Negri hatte aber auch Ursache, ein wenig groß zu thun, denn, Himmel, welchen Großen hätte er nicht im Tanzen unterrichtet, vor welcher Berühmtheit seines Säculums hätte er nicht getanzt! Er tanzte,

*) A. d. H. In erster Auflage schon 1602, ebenfalls in Mailand.

wie er mit Stolz erzählt, vor Andreas Doria und Don Juan d'Austria (er scheint es also auf die Seehelden abgesehen zu haben), er tanzte vor Cosmus von Medicis und dessen Sohn Francesco; er unterrichtete den Sieger von Lepanto im Tanzen und so auch den Prinzen Rudolf, Kaiser Maximilian's II. Sohn, der später selbst als Rudolph II. auf dem Kaiserthrone saß. Er hatte die Ehre, am 26. Juni 1574 dem Don Juan d'Austria zu Ehren ein großes Fest- und Maskenspiel arrangiren zu dürfen, das er umständlich beschreibt und wobei alle möglichen Tugenden und abstracten Begriffe allegorisch verkörpert aufzogen — da ist der „Gedanke“ (il pensiero) in einem „langen, grauen Kleide“ („grau, theurer Freund, ist alle Theorie“), das „Verlangen“, scharlachroth angethan, mit Sporen; die „Sorge“ nackt in Dornen, die „Furcht“ mit einem Weibergesicht und Hirschgeweihen, hinten ein Hasenschwänzchen (coda di lepre; ich setze es im Originale her, sonst glaubt man es nicht), die „Eifersucht“ mit verbundenen Augen, von Schlangen umwunden u. s. w., zuletzt ein Triumphwagen mit Venus, welche Geige oder vielmehr eine Gambe spielte(!), und drei Grazien, welche ein Madrigal zu Ehren des heldenmüthigen Besiegers der türkischen Flotte sangen. Unser Tanzmeister wird gar nicht müde, von gekrönten und hohen Häuptern zu sprechen, zu denen seine tanzkundigen Füße den Weg gefunden — wie jener Tigellius des Horaz, der „immer von Königen und Tetrarchen, von lauter Großen nur sprach“ — die Thoren bleiben durch alle Jahrhunderte und Welt-Epochen immer dieselben. Ist es dann ein Wunder, wenn Negri eine ganze Schaar poetischer Freunde in Bewegung setzt, die mit lobpreisenden Sonetten und Madrigalen dem Texte seines Buches vorantraben? Er weiß, was ein Tanzmeister zu bedeuten hat, so gut wie sein Nachfolger Vestris, der zuweilen seinem eigenen Sohne den Fuß mit den Worten entgegenstreckte: „Küsse diesen Fuß, der Himmel und Erde entzückt.“ Negri zählt eine ganze Menge tanzender Collegen auf, die auf der Leiter der Ehren höher emporgestiegen, als ein Laubfrosch vor schönem Wetter auf der seinigen. Er nennt einen Pompeo Diobono von Mailand, den Heinrich II. von Frankreich mit Ehren und Reichthümern überhäufte. — „Hätte der Himmel,“ ruft Negri, „diesem Fürsten ein längeres Leben gegönnt, so würden wir es vielleicht erlebt haben, einen unserer mailändischen Mitbürger zu den höchsten

Würden in Frankreich befördert zu sehen" (i maggiori gradi di tutta Francia; ich setze abermals den Originaltext her, damit man es glaubt). Vermuthlich, meint wol Negri, wäre Pompeo Diobono von Mailand Connetable und Pair von Frankreich geworden, und das hätte unser Autor ganz in der Ordnung gefunden. Aus der langen Liste derartiger Heroen, die Negri aufzählt, sieht man, daß damals Italien und vor Allem Mailand, wie später Frankreich, alle Höfe und Städte mit Tanzmeistern versorgte; er nennt Pietro Martire von Mailand, im Dienste Ottavio Farnese's in Rom; Francesco Legnano von Mailand, am Hofe Karl's V. und Philipp's II.; Giovanni Francesco Giera von Mailand, im Dienste Heinrich's von Valois, als er König von Polen war; Ambrogio Landriano, genannt Mazzacastroni, von Mailand, ebenfalls in Polen; Giulio Cesare Lampugnano von Mailand, Tanzmeister am Hofe Philipp's II.; Carlo Beccaria von Mailand, Negri's Schüler, Tanzmeister am Hofe Rudolph's II. — und so geht es weiter. Glückliches Mailand! Interessant für den Musikforscher sind die in Musik beigegebenen Tanzweisen, welche in zwei Gestalten erscheinen: einmal die blanke Melodie in gewöhnlicher Notenschrift, dann nochmals in Lauten-Tabulatur, mit einer Harmonie versehen, welche wahrhaft unbefangen in Dreiklängen herumgreift, wie es gehen und fallen mag. Die Melodien selbst klingen mitunter nicht übel, während Caroso's Tanzweisen auch in dieser Beziehung (von der Harmonisirung gar nicht zu sprechen) ganz elend sind. Zahlreiche Kupfer zeigen Tanzstellungen und Tanzgruppen, ja sie illustriren, wie man den Hut halten soll (ja nicht mit der Oeffnung nach auswärts! warnt Negri), wie der Mantel zu falten ist, damit er beim Tanz nicht hinderlich sei, wie man sich der (sitzenden) Dame bei der Aufforderung zum Tanze zu nähern hat. Die Tracht ist durchwegs die schwere, steife, spanische, die hohen Kleider, die Tellerkrägen, die aufgethürmten Frisuren — wie solches zu Anfang des 17. Jahrhunderts die Mode verlangte. Mailand war bekanntlich damals spanisch. Wen die Sitten- und wol auch die Musikgeschichte alter Zeiten interessirt, der möge Negri's Buch zur Hand nehmen, das allerdings zu den großen bibliothekarischen Seltenheiten gehört. Der Rath Rudolph's II., Herr Franz Gottfried Troilus v. Lessoth, hatte den guten Einfall, sich ein Exemplar nach Prag kommen zu lassen,

welches jetzt ein Besitzthum der dortigen Universitäts-Bibliothek bildet. Ein zweites Exemplar wurde vor einigen Jahren zu Rom für die Münchener königliche Bibliothek erworben.*)

Ungefähr gleichzeitig sind Tänze in einem eigenen Styl, den ich den „mediceischen Hofballstyl“ nennen möchte. Das sind wunderliche Tanzstücke! Ein steter Wechsel von Bewegung und Stillstand — je ein Tact lebhaft figurirt und der nächste auf einer ausgehaltenen Tactnote stockend. Dieser Tact gebot ohne Zweifel den tanzenden Paaren Halt, die einander vielleicht mit einer Verbeugung salutirten oder auch in irgend einer die Person vortheilhaft zeigenden Stellung einen Moment lang stehen blieben, um sofort wieder alle mögliche Grazie der Bewegung zu entwickeln, wieder anzuhalten, und so weiter. Antonio Brunelli, der großherzogliche Hof-Capellmeister, componirte Tänze in diesem Geschmacke, einige davon sind dem Signor Agnolo Ricci, großherzoglichen Tanzmeister, gewidmet; der bedeutungsvolle Zusatz: „danzato da i medesimi Serenissimi“ zeigt, daß die höchsten Herrschaften die eigene höchste Person (i medesimi) nach dieser Musik des Signor Brunelli und nach den Touren des Signor Ricci in Bewegung zu setzen geruhten. Ein anderes Tanzstück Brunelli's wurde auf einem großen Festballe in Pisa um 1600 von den dortigen Edeldamen getanzt; es gliedert sich in eine Danza grave, eine Gagliarda und eine Corrente — dreimal dieselbe Melodie und Harmonie, aber jedesmal ein anderer Rhythmus; dabei aber überall jener Wechsel von Bewegung und Stillstand. Unsere scharf accentuirte, rhythmisch gegliederte Musik läßt sich aus den idealen Kirchenstücken der alten niederländischen und italienischen Meister nicht erklären, wol aber aus solchen Tanzstücken. Der Forscher darf sie ja nicht mit Verachtung beiseite werfen, so wenig wie der Naturforscher die niederen Organismen, die ihm gerade vielleicht das Geheimniß der höheren erschließen.

So wunderlich diese Schnörkeltänze auch klingen — man sieht es ihnen doch an, daß man es hier mit wirklichen Künstlern zu thun hat, und nicht mit ungeschickt auf ihren Lauten herumgreifenden und herumklimpernden Naturalisten, wie jene Tanz-

---

*) A. d. H. Weitere Exemplare in der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel, in der Bibl. du Conservatoire national zu Paris.

meister. Von Brunelli's Zeitgenossen, dem Capellmeister am savoyischen Hofe, Radesca da Foggia, finden sich sogar ganz hübsche Tanzmusiken — eine seiner Correnten z. B. würde, aus der skizzenhaften Gestalt, wie sie vorliegt, vollharmonisch entwickelt und von einem Meyerbeer mit glänzender Pracht instrumentirt, eine beinahe imposant zu nennende, etwa dem festlichen Tanz in der „Euryanthe" oder im letzten Akt der Hugenotten ähnliche Wirkung machen. Höchst charakteristisch spricht sich selbst auch in diesen Tänzen das steif Vornehme, gemessen Edle, Etikettenmäßige aus, wie es damals sich auch in Tracht, Kunst u. s. w. zeigte. Um den Geist einer bestimmten Zeit zu verstehen, darf man keinen ihrer Factoren übergehen, scheine er auch noch so unbedeutend. Aber diese vornehmen, etikettegerecht gespreizten Leute wollten doch auch lachen und ihre „Narrenabende" haben. Von Adriano Banchieri, einem grundgelehrten Musiker eben jener Epoche, existirt eine ganze Sammlung eigens für einen Festspaß am fetten Donnerstag (giovedì grasso) berechneter Madrigale,*) deren Scherze zum Theil (abgesehen von der veralteten Madrigalform) erstaunlich an die Späße unserer modernen Narrenabende erinnern. Da ahmen bald vier Singstimmen den Klang von Musikinstrumenten nach, eine Katze, ein Hund, ein Kukuk und eine Nachteule singen ein Quartett u. s. w. Eine „Novelle, die Tante Bernardine (singend) erzählt", endigt mit einer Pointe, welche mir einen Guckkasten lebhaft in Erinnerung brachte, der sich vor zwei oder drei Jahren auf dem Wiener Narrenabend herumtrieb: der arglos Hineinschauende bekam ganz zuletzt unvermuthet das bekannte Wirthshausschild der Haarlemer Wirthin Thümmel's in gelungener Abbildung zu schauen.

Was sich nun aber aus all diesen wurmbenagten Büchern, aus diesen vergilbten Blättern lernen läßt? — daß die Formen, in denen das Vergnügen gesucht und gefunden wird, wol nach den Zeiten im Detail wechseln, ihre Haupt- und Grundzüge aber dieselben bleiben durch alle Jahrhunderte.

---

*) A. d. H. Gemeint ist Banchieri's „Festino nella sera del Giovedì grasso avanti Cena, Genio al Terzo Libro Madrigalesco con cinque Voci", in Venedig bei Rich. Amadino 1608 gedruckt. Vollst. Exemplare in den Bibliotheken zu Cassel und Augsburg, sowie auch im Liceo mus. in Bologna.



VI.

Die „Messe solennelle“ von Rossini.

Es mag jetzt einige Jahre her sein, daß eine englische Touristen-Gesellschaft in einer der berühmten Kirchen Italiens, nachdem sie sich eine halbe Stunde lang mit den Merkwürdigkeiten entsprechend gelangweilt, den Einfall hatte, von den begleitenden Dienern eine ansehnliche Ladung Wald-Erdbeeren, eine Caraffe Wasser, eine Bouteille Wein u. s. w. herbeiholen zu lassen und sodann, angesichts der erstaunt herunterschauenden Mosaik-Heiligen der Tribüne, mit größter Unbefangenheit schwatzend und lachend, den Erfrischungen zuzusprechen. Man ist von den Söhnen und Töchtern Albions in Italien, die da meinen, sobald sie nur mit den Goldnapoleons in der Tasche geklappert, Rom vom Kopf der Peterskuppel bis zum fünften Stockwerk der Katakomben herab als Eigenthum ansehen zu dürfen; die da fest überzeugt sind, Rafael und Michel Angelo haben nur für sie gemalt, und der Vesuv speie eigens zu ihrer Belustigung Feuer — man ist von ihnen jede gedenkbare Rücksichtslosigkeit gewöhnt, aber dieser Erdbeerenschmaus war den übrigen Kirchenbesuchern doch etwas zu stark; es kam zu sehr unangenehmen Erörterungen, und die Söhne und Töchter Albions wurden endlich im Wortverstande zum Tempel hinausgejagt. Frische, würzige Wald-Erdbeeren unter einer dicken Schneelage gepulverten Zuckers sind ohne Zweifel

köstlich, und „umhüllt mit Stroh ein Fläschchen Aleatico“ hat seine unbestreitbaren Verdienste, aber eine Kirche dürfte endlich doch kaum der angemessene Ort sein, sich derlei Delicatessen belieben zu lassen. An die Erdbeeren in der Kirche schmausende Gesellschaft fühlte ich mich beim ersten flüchtigen Durchsehen der kürzlich bei Brandus in Paris erschienenen „Messe solenelle“ von Rossini unwillkürlich erinnert. Wer, wie ich, jahrelang die Nase in die Messen von Josquin de Près und Palestrina steckt, muß sich ohnehin in Acht nehmen, neuer Kirchenmusik nicht die ungerechtesten Vorurtheile entgegenzubringen, und gegen diese Messe Rossini's hatte ich obendrein mein specielles Vorurtheil — es machte mich mißtrauisch, daß sich ihrer nach des Meisters Tode sogleich die Speculation bemächtigte (nicht die philosophische, sondern die geldmachende), daß der Humbug dem Werke mit der Zahnarzttrommel voranzog und von Stadt zu Stadt die Welt damit in Contribution setzte. Als ich nun gar die beigesetzte Bemerkung fand, „die Messe, ursprünglich mit bloßer Harmonium- und Pianoforte-Begleitung componirt, sei zum erstenmale am 24. April 1865 im Hause des Grafen Pilles-Will zu Paris aufgeführt worden“, meinte ich das rechte Wort gefunden zu haben, welches den Schlüssel zum Verständnisse des Werkes bildet: man müsse statt Solenn-Messe (Messe solenelle) lesen „Salon-Messe“; und ich hatte meine Gedanken, ob nicht der Theetisch im Salon Pilles-Will etwa die Form eines Altars im Cosmaten- oder im gothischen Style gehabt, und ob der gräfliche Hausherr nicht für diesmal seine Gäste, statt ihnen Einladungskarten zu schicken, mit Kirchenglocken zusammengeläutet habe. O, ich konnte mir den Musikabend bei Pilles-Will so lebhaft vorstellen, wie Alles von den feinsten Damentoiletten schimmerte, und die Ordensbänder, und die Uniformen, und die berühmten Künstler, die Journalisten, die ganze brillante Gesellschaft, und mitten unter den auserlesenen Sängern der alte Maestro am Clavier, zuweilen schalkhaft lächelnd, zuweilen mit Begeisterung aufblickend und nach geendeter Production das allgemeine Außersichsein, das Aufspringen und Ahaschreien, Applaudiren, Sich-attendriren, Embrassiren, und wie die schönsten Damen rudelweise auf den Meister Joachim los- und ihm an den Hals fliegen (er hat nichts dagegen einzuwenden), und wie die berühmten Collegen Auber und Meyerbeer mit Belobungsdecreten und Zustimmungs-Adressen im Gesichte feierlich

auf ihn losgehen und in wenigen, aber bedeutenden Worten ihren Beifall ausdrücken.

Schon beim ersten, flüchtigsten Durchblättern des elegant gedruckten Musikbuches blitzten mir allerdings einzelne Züge wie Brillanten entgegen; nur begriff ich nicht recht, wie das eben Kirchenstyl vorstellen wolle. Ein Werk von Rossini ist aber sicher werth, nicht blos durchblättert, sondern mit Antheil und Aufmerksamkeit ernstlich durchgenommen zu werden. So ging ich denn ans Studium. — Der alte Joseph Haydn meinte einmal, als ein kopfschüttelnder Kritikus an seinen heiter lächelnden Messen allerlei Tadelhaftes wider das kirchlich-musikalische Decorum fand, „Gott habe ihm ein fröhliches Herz gegeben und müsse es also wol verzeihen, wenn sein Gottesdienst fröhlich sei“. Nun, Rossini hat eben auch sein Lebenlang ein fröhliches Herz gehabt, und so ist es am Ende in der Ordnung, wenn das Kirchenstück, womit der greise Meister seine Laufbahn abgeschlossen hat, nicht in Sack und Asche trauert. Es war ihm Ernst, aber sein Ernst war eben Heiterkeit aus einem durch und durch liebenswürdigen Gemüth. Besteht ja doch der Morgengottesdienst der Lerche darin, daß sie, wie der Dichter sagt, an „ihren bunten Liedern aufsteigt“ — zum Himmel!

Es sind jetzt nahezu dreißig Jahre, daß Rossini, der, seit er mit seinem grandiosen „Guillaume Tell“ die Welt in Erstaunen gesetzt (wer hätte darin den Rossini des „Barbiere“ und der „Semiramide“ erkannt!), hartnäckig geschwiegen, mit einem Kirchenstücke, mit dem „Stabat mater“ hervortrat. Der erste Eindruck war der eines Concertstückes, eines Dilettante-Stabat, eines Concert-Stabat; der kirchliche Trauergesang war hier zu etwas opernhaft Anmuthendem geworden — ungefähr wie die Karthäuser, welche durchaus kein Fleisch essen dürfen, die erlaubten Fische so zuzurichten wissen, daß sie täuschend wie Wildbraten schmecken. „Ce joli Stabat,“ meinte Jules Janin, und die „beliebten“ Motive wurden zu Contretänzen verarbeitet (die sich vermuthlich besser tanzen ließen, als die Messen von Josquin und Mouton, nach denen man, wie Baini, der Todfeind der Niederländer, zu deren Schmach behauptet, auch getanzt haben soll — ich wünschte aber, der ehrwürdige und gelehrte Abbate hätte zur Strafe nach so einem Josquin'schen Qui tollis einige Pas und Touren ausführen müssen!). In Italien wurde, wie

billig, dieses „Stabat“ mit Enthusiasmus als der Gipfel der Kirchenmusik begrüßt, und dem „Stabat“ von Pergolese neben dem divino Maestro Gioachino ausdrücklich die tiefere Stelle angewiesen. Daß Palestrina, Astorga und Andere denselben Gegenstand behandelt, lag für die Dilettanti schon so tief unter dem Horizont der Zeiten, daß diese „verschollenen“ Componisten zu ihrem Glücke gar nicht mehr in Frage kamen, sonst hätten auch sie ihre Lorbeeren demüthig vor dem Schwan von Pesaro niederlegen müssen. Die Kirchenmusik in Italien ist heutzutage, wie jener Professor der „Fliegenden Blätter“ sagen würde, „zum Gipfel der Entartung herabgesunken“ — man ist wahrlich versucht, wenn man den musikalischen Scandal hört, auszurufen: Dieses Haus ist ein Bethaus, ihr aber habt ein Café chantant, eine Opernbühne, eine Wachtparade daraus gemacht! Was sich nun aber aus diesem schmählichen, neuesten italienischen Kirchenstyl doch endlich noch machen läßt, wenn ihn ein Mann von Geist und Genie behandelt, beweist eben Rossini's „Stabat“. Als ich vor Jahren in S. Biagio zu Venedig das erste modern-italienische, musikalische Hochamt hörte, fiel es mir wie Schuppen von den Augen, ich sah plötzlich, was Rossini mit seinem „Stabat“ sagen wollte. Ich fing an, dem Meister als Verdienst anzurechnen, was für mich früher Gegenstand der Anklage gewesen. Den Jubel Italiens über das Werk begriff ich von da an vollständig. Ob aber trotz alledem diese Musik in die Kirche gehöre, blieb mir doch noch immer mehr als zweifelhaft, und in der That hat sich Rossini's „Stabat“ in die Concertsäle eingebürgert. Eigentlich bleibt diese Composition nebst zahllosen anderen auch schon deßwegen von den Kirchenchören Italiens ausgeschlossen, weil von letzteren die Frauenstimmen verbannt sind. Knaben können dergleichen nicht singen, und die unglücklichen Geschöpfe, welche man mit dem Euphemismus „Musico“ nannte, sind (glücklicherweise) eine verschollene Tradition von ehemals. So geben Altisten (ein Genus, das man unter unserem Himmel in Mannesgestalt gar nicht kennt), Tenore und Bässe der kirchlichen Figuralmusik in Italien einen gewissen Tiefklang, etwas Herbes, Rüdes. Man öffne die Chorthür auch Frauen, und auch hier wird das ewig Weibliche uns hinanziehen. An der rohen Entartung trägt diese musikalische Männer- und Junggesellenwirthschaft nicht wenig mit die Schuld.

Rossini's neue Messe ist gewissermaßen ein Seitenstück zu dem „Stabat“; man hat sie schwächer, matter finden wollen; es ist darüber nicht zu streiten. Sie hat nicht, wie das „Stabat“, jene „zerplatzenden Feuerwerkskünste“, welche Zelter an des Meisters Opernmusik gegen Goethe rühmte. Ist die Musik des „Stabat“ noch heller Sonnenglanz, so liegt dagegen auf dieser letzten Composition etwas wie ein mildes, verklärendes Abendroth, und in diesem Sinne ist der Eindruck der Messe, die ich vorhin durch und durch heiter genannt, gewissermaßen ein wehmüthiger. Das ist kein Widerspruch — die Heiterkeit dieses Werkes ist nicht Lustigkeit — will man den lustigen Rossini haben, so höre man seinen „Barbier“ oder seine „Cenerentola“ — diese Heiterkeit ist die Heiterkeit eines goldenen Sonnenunterganges nach einem schönen, wolkenlosen Tage, dem eine funkelnde Sternennacht folgen wird.

Man erzählt, daß Michel Angelo, als er die ersten Wandmalereien seines edlen Rivalen Rafael im Vatican gesehen, das lakonische Wort fallen ließ: „Rafael ist in der Sixtinischen Capelle gewesen.“ Ich möchte bei Rossini's Messe in ähnlicher Weise sagen: Rossini hat, nachdem er sein „Stabat“ componirt hatte, hernachmals in Paris mit den Geistern Beethoven's und Bach's verkehrt. Es ist in dieser Messe allerdings nichts weniger als Beethoven'scher und Bach'scher Styl, aber den geistigen, belebenden, anregenden Hauch dieser Meister glaube ich zu spüren. Die Schlußfuge des „Stabat mater“ sieht noch aus, als habe ein Spaßvogel den naturalistischen Fugenstyl, womit die Professori del Contrappunto in Italien, die modernen, versteht sich, großthun, boshaft, aber recht launig parodiren wollen. In der Messe aber ist z. B. das Orgelpräludium zum Offertorium ein meisterwürdiges Stück, man merkt, daß im Musikzimmer Rossini's das „woltemperirte Clavier“ des alten Sebastian Bach das tägliche Brot gewesen sein muß. Gegen ein Bach'sches Präludium verhält es sich freilich wie ein farbiges, leichtes Blumengeflecht gegen das Maßwerk eines gigantischen gothischen Domes, aber ich meine, der alte Sebastian würde dazu beifällig lächeln. So sind auch die fugirten Schlußsätze des Gloria und Credo keine Musterfugen, welche der Musikprofessor vor seinen Musikstudenten mit Nutzen auf den Anatomirtisch legt, aber es sind reizende, geistreiche Sätze, um deren Factur jeder Contra-

punktist mit oder ohne Perrücke ihren Schöpfer ohne weiters beneiden darf. Eine schulrichtige Fuge aus musikalischen Hobelspänen zusammenzuleimen, trifft jeder Eleve jeder Organistenschule; neue Wege zu suchen, bleibt Sache des Meisters. Und das anscheinend so einfache harmonische Gewebe der Stimmeneintritte des ersten Anfangs des Kyrie ist eben etwas, wie es der Himmel nur einem Genie bescheert; man sehe die Stelle an, denn auch s e h e n muß man sie; die Klangwirkung ist, wie sich bei Rossini von selbst versteht, ohnehin die reizendste. So ist auch der Uebergang vom Crucifixus (einem schönen Sopran-Solo mit einem in seiner Einfachheit höchst glücklichen Begleitungsmotiv) zum Resurrexit ein musikalisches Columbus-Ei. Jetzt, da es einmal Schwarz auf Weiß dasteht, kann es freilich Jeder nachmachen. Der Leser verzeihe mir die kleine technische Auseinandersetzung und versuche es, ist er musikalisch, auf dem Clavier; er wird über die Wirkung erstaunen: der Sopran singt sein et resurrexit auf den Intervallen des As-dur-Dreiklanges und hält zuletzt die Quinte Es aus, sie verwandelt sich ihm enharmonisch in Dis, und mit dem vollen Dreiklange von H-dur treten die anderen Stimmen hinzu. Das Christe (Vocalsatz) klingt an den reinen Styl alla cappella an, aber ganz eigen und hübsch im modernen Sinne gefaßt. Wahrhaftig, Rossini kommt mir vor wie jener wunderbare amerikanische Vogel, der, ein bezaubernder Singvogel und humoristischer Spaßvogel zugleich, jede andere Vogelstimme, die im Walde laut geworden, sofort nachflötet und nachschmettert.

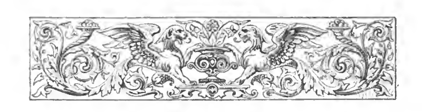
Das Gloria zerlegt sich (wie in Bach's hoher Messe) in eine Reihe von Arien und Duetten, und zwar in Sätze von sehr breiter Ausführung. Es wäre gegen diese Anwendung der großen Doxologie, die man sich am liebsten als Chor, allenfalls mit einzeln hervortretenden Solostimmen, denkt, viel zu sagen — auch bei Bach! Es blüht da allerdings wieder die Fülle des Schönen; mag man sich auch gerade hier zumeist an Oper und Theater erinnert fühlen. Man verdamme aber nicht voreilig! Stellen wie die Partie im Frauen-Duo Qui tollis, vom Eintritte des Dur an, welche an die mindest zu lobenden Idiotismen der neu-italienischen Oper erinnert, sind und bleiben freilich schwache und leidige Momente, aber im Ganzen ist gegen die Behandlung der geistlichen Arie, wie sie uns hier entgegentritt, nichts zu sagen. Auch

Händel's, auch Bach's Kirchen-Arien tragen das Gepräge, welches die Arie jener Zeit überhaupt trug, und somit auch die Opern-Arie. Die Gesänge des gepriesenen „Stabat" von Pergolese, das den Romantikern — man schlage in Tieck's „Phantasus" nach — als Muster des reinsten, schönsten Kirchenstyles galt, gaben dem ehrwürdigen Padre Martini zu der sehr richtigen Bemerkung Anlaß: „Questa composizione del Pergolesi, se si confronti con l'altra sua dell' Intermezzo, intitolato „la Serva Padrona", si scorge affatto simile a lei e dello stesso carattere, eccettuatine alcuni pochi passi" (Vorrede des „Saggio di Contrappunto"). Die Hauptsache ist, daß die geistliche Arie in der sogenannten „weltlichen" Form wirklich geistlichen Inhalt bringe. Uns klingt dieses Domine Deus des Tenors, dieses Qui tollis des Soprans und Alt, dieses Quoniam tu solus des Basses opernhaft; unseren Enkeln wird es vielleicht anders klingen, wie ja auch uns Händel's Arien höchst „geistlich" scheinen, blos weil die musikalische Mode eine andere geworden und der beste Bekannte uns ganz fremd vorkommt, wenn er eine Allonge-Perrücke aufsetzt. Daß aber das Erbauliche in der Allonge-Perrücke sitzt und nicht in dem daraus herausblickenden Gesichte, möchte zu bestreiten sein. Das Credo exponirt sich mit einem ganz hübschen Einfalle. Der Tondichter wiederholt das Wort gleichsam suchend und beunruhigt, bis er (und zwar mit Hülfe eines Quartsext-Accordes) zu einem festen und unerschütterlichen Glauben kommt.

Das Glückskind Rossini ist wenigstens von dem Lose so manches anderen bedeutenden aus dem Leben geschiedenen Meisters verschont geblieben, dessen Oeuvres posthumes wie hinkende Boten nachkommen, weil die Verleger, die bei des Mannes Lebzeiten vielleicht sein Bestes achselzuckend zurückwiesen, sobald er todt ist, seine Papierkörbe umstürzen und jedes Schnitzel, auf dem ein Dutzend Noten steht, begucken und drucken. Rossini's Messe schließt den reichen Kranz seiner Werke. Er hätte immerhin auf das letzte Blatt schreiben können, was jener griechische Maler auf seine Gemälde schrieb: „Man wird es leichter tadeln als nachahmen." Und vor der Nachahmung im Guten und Schlimmen wolle uns gerade bei diesem Werke der Himmel in Gnaden bewahren. Wir kennen Rossini's Caput mortuum, seine Nachahmer und Nachtreter zur Genüge, um nicht mit wahrer Beruhigung daran zu denken, daß diese Herren glücklicherweise ihre

Triumphe im Opernhause und nicht in der Kirche suchen. Als Anfang eines neuen Kirchenstyles, etwa wie weiland Palestrina's „Marcellus-Messe", wäre diese „Messe solennelle" ein wahres Unglück. Wo der geistreiche Mensch Recht hat, eben weil er ein geistreicher Mensch ist, sind seine geistlosen Nachahmer, die Manieristen, die Phrasen-Nachschreiber und Idiotismen-Nachbeter eben nur ein Heuschreckengezücht, zu nichts gut, als reiche Kunstpflanzungen kahl zu fressen und den geistreichen Mann am Ende als Kunstverderber in Verruf zu bringen, an dem, zuwider dem biblischen Spruche, die Sünden seiner Kinder heimgesucht werden bis ins dritte und vierte Glied. Hinter dem Opern-Componisten Rossini ist der Heuschreckenschwarm richtig hergekommen, möge er nicht auch dem Kirchen-Componisten Rossini folgen!





VII.

Hector Berlioz.

Als die Zeitungen die Nachricht brachten, daß Hector Berlioz in Paris gestorben, fühlten wir, daß mit diesem merkwürdigen Künstler abermals ein Tonsetzer aus der Epoche Mendelssohn-Schumann zu Grabe gegangen.*) Für die Meister, die ich soeben als Repräsentanten der nach-Beethoven'schen Periode genannt, war Berlioz allerdings mehr Zeit- als Kunstgenosse. Er ging völlig andere Wege, und Mendelssohn hatte gegen Berlioz'sche Musik eine völlige Idiosynkrasie, Schumann aber, welcher anfänglich für den phantastischen Tondichter mit Wärme, mit poetischer Begeisterung das Wort genommen, fühlte sich im Laufe der Jahre gründlich ab — an die Stelle der anfänglichen Zustimmung, trat eine ganz gründliche Verstimmmung, welcher Schumann indessen der Oeffentlichkeit gegenüber nie Ausdruck gab. „Die Jahre machen strenger," schrieb er mir einmal über dieses Capitel, „es kommen in Berlioz' neueren Arbeiten Dinge vor, welche man einem Vierzigjährigen nicht mehr sollte nachsagen können." Schumann hatte anfangs in Berlioz eben einen Vorkämpfer der Dichterfreiheit in der Musik erblickt, einen jungen Feuerkopf, den, wie er hoffte, die Jahre klären und ordnen sollten. Schumann selbst verfocht jene Dichterfreiheit im Namen

*) A. d. H. Berlioz starb im März 1869, im 66. Lebensjahre.

der sogenannten neuromantischen Schule mit Wort und Ton, als Kritiker und Componist, zum bittern Aerger der correcten zünftigen Musikphilister, welche damals freilich sehr gerne auch die Adlerflügel Beethoven's entzwei- und lahmgeschlagen hätten. Die Finck'sche Allgemeine Musikzeitung, das officielle Organ der nüchternen, altconservativen Partei, zuckte daher auch oft genug die Achseln über die Studentenwirthschaft der „Neuen Zeitschrift für Musik". In geistreicherer und glänzenderer Weise, als es irgend einer der damaligen Leipziger Ludimagister vermocht hätte, schrieb Fétis zu eben jener Zeit die oft genannte Recension über Berlioz — im Grunde blies dieser Sturm aber aus derselben Ecke. Diese Recension war es eben, welche Schumann die Feder zu seinem glänzenden, poetischen, geistsprühenden Artikel über Berlioz in die Hand gab, welcher nachmals (mit Unterdrückung einiger Einzelheiten) in Schumann's gesammelte Schriften aufgenommen worden ist. Daß Schumann aus einer Liszt'schen Clavier-Transscription der Symphonie fantastique (mehr lag ihm damals nicht vor) die Vorzüge des Originals, dessen größte Macht in der wirklich wunderwürdigen, damals doppelt staunenerregenden Orchestration liegt, herauszulesen vermochte, bleibt wahrhaft bewundernswerth. Lobe, auf dem jetzt auch schon der kühlende Schnee des Alters liegt, debutirte in der „Neuen" mit einer Epistel an Berlioz über die Ouvertüre der Francs-juges. Sie lautete noch enthusiastischer als Schumann's glänzendes Plaidoyer, denn bei allem begeisterten Aufschwunge hatte Schumann Besonnenheit genug zu einzelnen starken Aeußerungen behalten, wie: „Es kommen in der Symphonie Stellen vor, die man so wenig je werde schön nennen dürfen, als es sich Jemand einfallen lassen könne, Bucklige oder Verrückte für Apolle oder Kante an Verstand und Schönheit auszugeben," und: „Ohne Partitur (Schumann besprach, wie schon oben erwähnt, Liszt's Transscription) könne man die letzten Seiten der Symphonie nur schlecht nennen." Auch dachte Schumann frei und unbefangen genug, um heftigen Gegnern der Berlioz'schen Muse (oder Mänade) wie Wilhelm v. Waldbrühl das Wort zu gönnen. W. v. Waldbrühl schrieb unter dem Pseudonym des „Dorfküsters Gottschalk Wedel" scharfsalzige Satyren gegen Berlioz in Epistel- und sonstiger Form, mäkelte aber doch eben nur an den diversen Kühnheiten und Zuchtlosigkeiten des Satzes herum, von denen

die Berlioz'schen Partituren wimmeln; den Kernpunkt der Sache übersah er so gut wie alle übrigen Feinde und Freunde. Denn es war damals eben ästhetischer Glaubensartikel, die Musik habe genau dieselbe Aufgabe, ja sie beherrsche genau dasselbe Gebiet wie die Poesie, und der ganze Unterschied liege darin, daß jene in Tönen, diese in Worten sich verkörpere — ein herrschender Grundirrthum, welcher, wie mir scheint, eine der Hauptveranlassungen wurde, daß Dr. Hanslick seine geistvolle Abhandlung vom „Musikalisch-Schönen" veröffentlichte, die ihm allerdings erhitzte Gegner zu Dutzenden eintrug, aber auch die dankbarst anzuerkennende Folge hatte, daß die Poeto-Musiker stutzig wurden, sich besannen und endlich über die Unterschiede zwischen Poesie und Musik etwas ernstlicher als früher nachzudenken begannen. In Schumann's Zeitschrift wurde der Ton, in dem von Berlioz gesprochen wurde, allmälig ein mehr und mehr besonnener, ein mehr und mehr reservirter; der Besuch Berlioz' in Leipzig (1843) scheint der Sache die letzte Wendung gegeben zu haben — ich glaube fast, Schumann würde jetzt jene früheren Artikel gerne getilgt und gelöscht haben. Daß Mendelssohn, der feine, correcte Musiker, dessen Compositionen geschliffene Krystallgefäße mit goldenem Rande sind, bei jenem Besuche den Gast Berlioz zwar mit aller jener werkthätig unterstützenden Herzlichkeit aufnahm, welche Berlioz selbst in seinen Reisebriefen rühmt, aber vor dem Musiker Berlioz drei Kreuze wie vor dem Bösen schlug, wird Jeder, der Mendelssohn gekannt, vollkommen begreifen. In diesen Reisebriefen äußerte sich aber auch Berlioz über den Leipziger Musikgeist nicht eben günstig, und seine Aeußerungen mußten um so verletzender wirken, als er die schärfsten Dinge in Form von Postscriptum-Fragen mit feiner Ironie (sie schmeckte gleich der Blausäure nach bittern Mandeln) vorbrachte. Ueber J. S. Bach sprach er in dem ominösen Leipziger Briefe mit schlecht verhehltem, verächtlichem Spotte („An eine Kritik denkt niemand, Bach ist Bach, wie Gott Gott ist") und über Clara Wieck's Talent drückte er sich in sehr zweideutig schillernder Weise aus. Das war in Leipzig für ihn und seine Musik der Nagel zum Sarge. Die Pforten des Gewandhauses schlossen sich ihm, und die „Euterpe" mit ihrem Dilettanten-Orchester konnte sich über die Ouvertüren zu „Waverley", den „Vehmrichtern" und „König Lear" nicht hinauswagen. Schumann, der sich selbst so herrlich

zur reifen Meisterschaft emporgearbeitet, fand die Hoffnungen, die er auf Berlioz gesetzt, gründlich getäuscht — von einer Klärung wie einer Entwicklung war keine Spur und überhaupt nichts mehr zu erwarten. In Braunschweig hatte inzwischen Berlioz einen begeisterten Apostel gefunden: Wolfgang Robert Griepenkerl, oder wie er sich auch wol, gleich einem gekrönten Haupte, nannte, Wolfgang Griepenkerl II., zum Unterschiede von Wolfgang Griepenkerl I. oder dem älteren, der in Sachen der Musik Herbartianer war, wie der jüngere Griepenkerl Hegelianer, so daß sie auf musikalisch-ästhetischem Gebiete den Zweikampf zwischen Vater und Sohn, zwischen Hildebrandt und Hadhubrandt, von dem das uralte deutsche Gedicht singt, hätten aufführen können. Griepenkerl II., der Hegelianer, schrieb eine kleine Broschüre: „Ritter Berlioz in Braunschweig", in welcher er „mit Geist- und Feuerschritten" für den Componisten ins Feld rückt, den er neben Beethoven stellt. Die Leipziger nahm er kurz, aber übel mit; sie seien doch „sonst sehr gute Musiker" und „wissen, wie Prinz Hamlet, w e n n d e r W i n d v o n g e w i s s e n S e i t e n w e h t, Dohlen von Tauben sehr wohl zu unterscheiden". Das war wiederum kein Passus, um sich oder Berlioz bei den Windgöttern, welche von den „gewissen Seiten her" bliesen, in sonderliche Gunst zu setzen. Die leidenschaftlichen Angriffe gegen Berlioz mehrten sich, man bekam Sachen zu lesen, wie: „Berlioz muthe seinem Orchester ganz eigene Heul-, Kratz- und Schnarrtöne zu"; er sei ein „Höllenbreughel in den colossalen Dimensionen eines Michel Angelo"; er sei ein Ungeheuer, kurz und deutsch gesagt: ein Narr. Sehr natürlich wendete sich die allgemeine Aufmerksamkeit dem Tonsetzer zu, dessen Name aus dem bösartigen, lärmenden Tumult dieser Journalkriege beständig heraustönte. Es war vor dem Jahre 1848 und die Welt hatte noch Zeit, sich wegen eines Componisten zu entzweien. Man machte sich nebenher von Berlioz' Person die abenteuerlichsten Vorstellungen; man schuf sich von ihm, aus dessen zwar scharfgeschnittenem, aber wahrhaft edlem, von der Arbeit des Geistes gleichsam verkalktem und verschlacktem, aber auch fein beseeltem Gesichte die sanftesten, fast möchte ich sagen liebevollsten blauen Augen, die mir je vorgekommen, blickten, ein Bild, welches für einen Oger ziemlich zutreffend gewesen wäre. Der Musikhändler Johann Hofmann in Prag hatte in seinem Laden einen Gypsabguß der bekannten

Büste Caracalla's aus dem capitolinischen Museum. Wiesen Besucher entsetzt und fragend auf dieses tigerartige, zum dämonischen Grimm verzerrte Gesicht, so pflegte der schalkhafte Hofmann mit kältestem Blute zu sagen: „Es ist das Bildniß des famosen Berlioz.“ Die Leute glaubten es um so leichter, als eine Büste K. M. v. Weber's daneben stand, und fanden es ganz in der Ordnung, daß ein Componist, welcher in seiner „Marche de supplice“ G-moll und Des-dur ohne Rücksicht auf Generalbaß und musikalisches Decorum auseinanderplatzen ließ, aussehe wie der römische Cäsar, der den eigenen Bruder in den Armen der leiblichen Mutter erschlug. Aber über Eines waren Alle endlich doch einig: an einer Erscheinung, über welche so leidenschaftlich hin- und hergeredet wird, müsse am Ende doch jedenfalls etwas sein. Berlioz mit seiner Musik erschütterte seine Zeit wie ein vulcanischer Ausbruch, von dem man, so lange der Berg brennt und donnert, auch nicht weiß, ob er mit seiner strömenden Lava und seinem niedersausenden Aschenregen weite, fruchtbare Gelände auf Jahrhunderte hin zur Wüste machen oder ob auf dem verwitternden Schutte bald neue Rebenpflanzungen doppelt edlen Feuerwein spenden werden. Aber die ganze Erschütterung ging beinahe ohne Spuren zurückzulassen vorüber. Daß Berlioz keine Schule von „Berliozianern“ gründen werde und gründen könne, darüber konnte sich auch sein wärmster Bewunderer nicht täuschen. Schulung ist Zucht und kann nicht aus absoluter Ungebundenheit sprießen, die kein Gesetz kennt, als das eine: daß sie sich von keinem Gesetze binden und einschränken lasse. Aber auch Berlioz selbst ist trotz enthusiastischer Freunde, trotz überreichter Lorbeerkränze, Ehren-Pocale, Ehren-Tactirstäbe, Ehren-Musikpulte (alle diese Dinge wurden ihm dargebracht), trotz der Parteinahme der „neudeutschen Schule“, die ihn invitum atque nolentem zu den Ihrigen zählte, nie recht ins Volk gedrungen, oder aber es blieben seine Werke trotz augenblicklicher großer Erfolge nirgends haften. Das liegt nicht an der Schwierigkeit der Ausführung — unsere Orchester haben noch ungleich Schwierigeres bewältigen gelernt — nicht an dem Zuge von geistigem Aristokratismus in Berlioz — sind doch Bach und Beethoven populär geworden — nicht an der Unverständlichkeit der Werke, denn Berlioz kann sich im Deutlichsein gar nicht genugthun und gibt dem Zuhörer weitläufige Programme in die Hand, die ihn fast Tact nach Tact

lehren, was er sich bei dieser Musik denken und nicht denken soll — es liegt an der Maßlosigkeit der Werke, an dem gewaltsamen Ueberschreiten der ewig unverrückbaren Grenzlinie des Wahren und Schönen, an den abstoßenden Zügen und Einzelheiten, welche durch hart danebenstehende hohe Schönheiten nicht wettgemacht werden können. Berlioz kannte für seine Musi keinen anderen Regulator, als poetische Intentionen, und zwar poetische Intentionen colossalster Art, zu denen er sich das Material aus Shakspeare, Goethe u. s. w. holte. Seine Musik bläht sich gewaltig auf, um so groß dazustehen wie ein Lear, ein Faust — die uralte Warnungstafel in Aesop's Fabeln schreckt sie nicht ab — endlich geschieht, was geschehen muß, sie zerplatzt. Die Muse der Tonkunst, die sich auf ihrem eigensten Gebiete, in der Symphonie, auf das grausamste im Namen der Schwester Poesie gemaßregelt findet, rächt sich an ihrem Tyrannen und scheint ihm zuzurufen: „Sei denn poetisch so viel du willst, aber musikalisch sollst du nicht werden." Was für ein abenteuerlicher Coloß baut sich auf, wenn Berlioz z. B. Shakspeare's „Romeo und Julie" vollständig durch Mittel der Musik reproduciren will, ohne doch die sanctionirte Form der viersätzigen Symphonie mit Adagio, Scherzo u. s. w., vor der er von Beethoven her einen traditionellen Respect hat, aufzugeben! Er hilft sich durch gesungene Prologe, Zwischensätze, Zwischen-Zwischensätze, er muß schließlich doch zur Form der Oper, des musikalischen Dramas greifen, und wenn in dem ersten Präludium oder ouvertürenartigen Satze Fürst Escalus von Verona seine zurechtweisende Strafrede an die gezückten Schwertes gegen einander dringenden Montecchi und Capuletti nur symphonisch durch den ehernen Mund der Posaunen und Ophikleiden in einem recitativartigen Satze dieser Instrumente (der endlich auch etwas Anderes „bedeuten" könnte, als den auf die Parteien einzankenden Prinzen) vortragen darf, so öffnet im Finalsatze Bruder Lorenzo leibhaftig den Mund, um als Basso cantante dem Chore angesichts der Leichen der Liebenden ins Gewissen zu singen, und der Chor seinerseits schließt das Werk mit einem gesungenen „Schwur" ab, der eben so gut im „Wilhelm Tell" oder in den „Hugenotten" stehen könnte. In der Damnation de Faust geräth Berlioz endlich, gleichsam widerwillig, in die Form des Oratoriums oder, wenn man will, der Oper hinein und rettet sein Gewissen als

5*

Symphonie-Componist durch allerlei musikalische hors d'oeuvres (das Wort in dem Sinne eines ungehörigen Einschubes im Kunstwerke und einer in eine Mahlzeit eingeschobenen Schüssel genommen), durch Instrumentalsätze, wie der Elfentanz u. s. w., die sich so ungebührlich breit eindrängen, wie das Fee-Mab-Scherzo in die „Romeo"-Symphonie. Berlioz hat auch ein wirkliches Oratorium geschrieben: „L'enfance du Christ." Er hatte die (ich will das mildeste Wort brauchen) Kühnheit, es der Welt für das Werk eines italienischen Meisters aus dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts aufbinden zu wollen. Zu diesem Ende schrieb er in der einleitenden Instrumental-Fuge die Cadenzen ohne Leiteton, was, beiläufig gesagt, ein feines Pröbchen ist, wie viel oder vielmehr wie wenig Berlioz von alter Musik kannte oder wußte. Michel Angelo soll nach einer unverbürgten Anekdote eine seiner Statuen heimlich haben eingraben lassen, um sie bei anscheinend zufälligem Auffinden als vermeinte Antike angestaunt zu sehen, und soll die Leute richtig hinters Licht geführt haben. Aber an die Echtheit der Fuge mit den leitetonlosen Cadenzen glaubte kein Mensch. Berlioz haßte im Grunde alle ältere Musik und hatte gar keinen Begriff davon, obwohl er sich einbildete, einige Sätze seines Requiems im echten Palestrina-Style componirt zu haben. Was aber könnte Palestrina, der Meister, der über die schmutzige Erde und die wilden Leidenschaften der Erde in das reinste Licht des Himmels entrückte Meister, mit Berlioz gemein haben, dessen Muse die entzügelte, souverän gewordene Leidenschaft war! Den ganzen Sturm der Leidenschaft loszulassen, ist trotz der dramatischen Stoffe, welche der Meister zum Prätexte nimmt, im letzten Grunde der Selbstzweck der Berliozschen Instrumental-Musik. Berlioz gleicht hier einem Amateur, der sich gegen ein gutes Trinkgeld an den Menagerie-Wärter zu einer dem Publicum nicht freigegebenen Stunde in die Räume einer Menagerie sperren läßt — er reizt nun diese Löwen, diese Tiger, ohne anderen Zweck, als weil es gar so prächtig ist, wenn diese gewaltigen Geschöpfe brüllend auffahren, die Zähne fletschen, mit den Schweifen ihre Flanken peitschen. Wie anders Beethoven! Auch er weiß den ganzen Donnersturm der Leidenschaften toben zu lassen, aber über dem wilden Kampfe stehen ihm unverrückbar die ewigen Sterne, die ewige Sonne! Von dem sittlichen Adel Beethoven'scher Musik ist

bei Berlioz keine Spur. Und so in seinem Sinne versteht er auch bei aller Bewunderung und Begeisterung Beethoven, das heißt: er versteht ihn nicht. Was ihn fesselt, ist die Kühnheit, die Originalität, der gewaltige Ausdruck der Kämpfe und Leiden eines großen Menschenherzens: von der Katharsis, der sittlichen Höhe, zu der Beethoven, als dem letzten Resultate eben dieser Kämpfe, sich emporringt, scheint Berlioz eben gar nichts zu merken. Wie versteht er z. B. Beethoven's Pastoral-Symphonie? Dieses unvergleichliche Tongedicht, das uns die lieben, nahen, vertrauten Landschaftsstimmungen der Abhänge des Kahlengebirges, wo Beethoven eben damals weilte, mit einer Treue, ja mit einer Detailwahrheit malt, die man den Mitteln der Musik gar nicht zutrauen sollte, das (wie ich an anderer Stelle zu zeigen versuchte)*) mit dem frohen Aufathmen im neu erwachten Lenz auf ebener, frühlingsgrüner Erde beginnt und zu ewigen Höhen, zu den höchsten Gedanken, die der Mensch denken mag, allmälig und sicher emporleitet, versteht Berlioz (man lese seine gesammelten Schriften) eben nur als ein gigantisches, michel-angeleskes (!) Landschaftsbild; dieser Gewittersturm ist gar kein gewöhnliches Gewitter, wie man es im Juli zwischen Nußdorf, Grinzing und Heiligenstadt erleben kann, es ist ein Weltuntergang, ein Jüngstgericht u. s. w. Wäre es so, so wäre die Pastoral-Symphonie ein verfehltes Werk, eine Fratze. Berlioz aber ist schon zufrieden, wenn nur der Donner dareinschlägt — warum? dürfen wir nicht fragen, genug, daß es nur majestätisch wettert und kracht. Seine Bewunderung für Shakspeare (die man ihm, dem Franzosen, doppelt hoch anrechnen muß) hat im Grunde denselben Zug. Er bewundert vor Allem die kühne, oft barocke Originalität des großen Britten, den gewaltigen Gang der Leidenschaften in seinen Stücken, die markige, malerische Ausdrucksweise. Das gibt er wieder, wo er sich mit seiner Musik dem großen englischen Dichter nähert, in der „Lear"-Ouvertüre, in der „Romeo"-Symphonie. Kaum ahnt er, daß darüber noch ein Höheres schwebt. Man sehe doch zu, wie er sich Goethe's „Faust" zurechtgelegt!

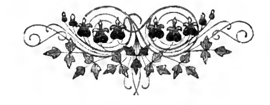
Darum ergreift Berlioz auch am meisten und am tiefsten, wo wir an die innere Wahrheit seiner leidenschaftlichen musika-

*) In meiner kleinen Schrift: „Die Grenzen der Musik und Poesie". Leipzig, H. Matthes. (1855.) Seite 166 u. f.

lischen Explosionen glauben dürfen. In seiner „Phantastischen Symphonie“ singt er die Geschichte seiner eigenen ersten Liebe. Sie ist wie das ergreifendste, so auch das relativ am meisten populär gewordene seiner Werke. Die gräuliche Geschichte mit den Opium-Visionen der geträumten Hinrichtung, des Hexensabbaths, erinnert an das Schlimmste in Victor Hugo und Sue; dennoch fühlen wir uns innerlichst bewegt, wir fühlen, der Tondichter habe dieses Werk mit seinem Herzblut geschrieben. Daß er es mit dem Teufel und dessen Großmutter, der Geliebten als zur Hexe gewordenen Blocksbergfahrerin, dem Dies irae als Parodie u. s. w. abschließt, ist aber endlich doch so wüst und ungeheuerlich als möglich — eine harmonische Lösung der vorhergehenden Conflicte ist es wenigstens nicht. Wir vergeben vielleicht die dämonischen Orgien des Schlußsatzes um der Töne willen, die der frühere Satz der Scène champêtre anschlägt. Welche Musik! Seit Beethoven hat Niemand für einen ähnlichen Gegenstand Aehnliches gefunden! Die Harald-Symphonie, in der wirklich ein Hauch aus Italien weht, endet Berlioz abermals mit einer Orgie — diesmal sind es Briganten. Abzurechnen und abzuschließen wie Beethoven, versteht er nirgends. Auch Faust muß, trotz des General-Pardons im Goethe'schen Original, zur Hölle fahren. „Es ist effectvoller.“ Ein einziger Satan macht zehnmal mehr Spectakel, als alle neun Chöre der Engel zusammen, das weiß Berlioz. Dieser Grundzug der Berlioz'schen Musik verschuldet denn endlich auch, daß sie, so oft sie auch die Flügel zum Aufsluge dahin ansetzt, die höchsten Höhen der Kunst doch nicht erreicht. Wir wissen ihr ihren mächtigen Flug nicht einmal Dank, wenn es ihr Vergnügen macht, uns, nachdem sie uns durch Donnerwolken und über Regenbogenbrücken, durch Nächte und aufleuchtende Morgenröthen, durch alle Höhen und Tiefen mit sich fortgerissen, nachdem sie uns im Innersten aufgeregt hat, zuletzt mit einer ungelösten Dissonanz, mit Posten, die keine Summe geben, heimzuschicken; wir vergessen sogar, undankbar genug, daß es manche einzelne Momente gegeben, wo sie uns erfreute und entzückte. Aber selbst in diesem Entzücken ist wiederum etwas von den Aufregungen eines Haschischtraumes. Gott ehre mir Mozart und Haydn, welche Berlioz alle Beide nicht recht leiden konnte!

Man kann von Berlioz sagen, was Kiesewetter von Sebastian

Bach sagt: „Er hat seine eigene Epoche begonnen und beschlossen.“ Wenn seine Musik auch gar kein anderes Verdienst hätte, so hat sie doch das Verdienst, die einzige ihrer Art zu sein. Bewunderer hat Berlioz genug gefunden — Nachahmer nicht. Er bleibt in der Geschichte der Musik, und besonders der Musik der Jahre, wo er in der Blüthe seines Lebens strebte und schuf, ein Feuermeteor, das flammend in regellosem Schwunge am Nachthimmel dahinzieht und dem wir staunend nachschauen.





VIII.

Sigismund Thalberg.

„Es stehen in diesem Augenblicke drei große Sterne am musikalischen Himmel: Paganini, Gusikow und die Malibran. Thalberg ist vielleicht berufen, der vierte zu werden.“ So schrieb in der ersten Hälfte der Dreißiger Jahre ein Kunstrichter. Es war die Zeit, wo Thalberg's bezauberndes Clavierspiel alle Welt unwiderstehlich hinriß. Paganini's Persönlichkeit, in der sich eine der dämonisch unheimlichen Phantasiegestalten E. T. A. Hoffmann's verkörpert zu haben schien, bildete freilich gegen den vollendeten Salon- und Weltmann Thalberg in seiner männlich schönen, stets durch die tadellosest elegante Toilette gehobenen Erscheinung den denkbar schärfsten Gegensatz. Die Malibran bildete hinwiederum durch ihre südlich lebhafte, sprühend geniale Natur auch eine Art Contrast gegen Thalberg's vornehm ruhiges, fein gemessenes Wesen. Wer aber war Gusikow? Ein armer, polnisch-russischer Jude, dessen außerordentliche Musikbegabung sich durch eine seltsame Metastase auf ein wunderlich barbarisches Instrument abgelagert hatte, das die französischen Journale mit einem, wie es scheint, semitischen Worte (ungenau?) reproducirenden Terminus „Jerova i Salamo“ nannten, was dasselbe bedeuten will, wie die deutsche, weniger vornehm-exotisch klingende Benennung, welche man damals jenem Ton-Apparate gab: „Das Holz- und Stroh-Instrument“. Mit zwei Klöppeln wußte

Gusikow aus den abgestimmten Holzklötzchen ganz stupende Virtuosen- und Brillantstücke herauszuhämmern, denen aber, wie begreiflich, die Seele, der eigentlich musikalisch künstlerische Gehalt fehlte und fehlen mußte. Die Zusammenstellung mit Paganini und der Malibran war für Thalberg jedenfalls schmeichelhaft — ob aber auch die mit Gusikow?! Und doch hätte, wer etwa Anti-Thalbergist gewesen wäre, den Einfall in bedenklichem Sinne festhalten können. Aber er hätte damit dem Pianisten schweres Unrecht gethan. Denn Thalberg's Compositionen und sein Spiel hatten Seele, allerdings eine Salonseele, etwa wie die einer sehr feinen Weltdame, die dabei aber wirklich ein schönes Gemüth besitzt, das nur vor lauter feinstem Weltton nicht recht zu Tage treten kann — Thalberg war jedenfalls eine echte Künstlernatur, und bei seinem wahrhaft idealisch vollendeten Anschlag konnte man an Alles in der Welt eher denken, als an „Holz und Stroh" — Enthusiasten vielleicht eher an Himmelsglöckchen und Engelsharfen. Aber welche seltsame Signatur jener Tage bildet der Ausspruch, den wir zur Einleitung vorangestellt! Die Gräber Beethoven's, K. M. v. Weber's und Franz Schubert's hatten sich kaum erst geschlossen, eine neue Zeit kündigte sich an; in Leipzig ging das Glanzgestirn Mendelssohn's, in Italien als anderes Gestirn (von etwas milchig-verschwommenem Lichte) Vincenz Bellini auf; der junge „Davidsbund" Schumann's fing im Namen der Musik und Poesie seinen etwas studentenhaften Rumor an. Und als die großen Musik-Genien der Zeit werden Paganini, Gusikow und die Malibran proclamirt, denen sich Thalberg vielleicht anreiht! Es waren eben die Honigmonde oder Honigjahre der maßlosen Vergötterung des Virtuosenthums, welche wir jetzt, dem Himmel sei Dank, hinter uns haben. Thalberg aber war so recht eigentlich der Virtuose der vornehmen Welt. Seine gedruckten Compositionen mit ihren zahllosen glücklichen und ganz originellen, dem eigensten Wesen des Pianoforte abgehorchten, seitdem für alle Welt Gemeingut gewordenen Combinations- und Klangeffecten, sind durchaus von einer eigenen, feinen Noblesse im Tonsatze bei aller reichen Entwicklung der Harmonie, streng correct und untadelig, was gegen die Freiheiten, Kühnheiten und gelegentlichen Zuchtlosigkeiten der damals in erster Jugendkraft um sich schlagenden jungen Schule merkwürdig genug contrastirte, nirgends in bedenkliche Tiefen steigend, nirgends

einen hohen Flug nehmend, aber überall höchst angenehm durch Wollaut, Eleganz, Schickliches, Delicates, Feinsinniges, Zierliches, Anmuthiges, Brillantes, Frappantes, Bravouroses, Ingenioses zum Sinne sprechend, in Erstaunen setzend, ja gelegentlich, mindestens momentan, mit einem kleinen Anflug von Gelehrsamkeit kokettirend (Einzelnes in der „Norma"-Phantasie, auch in der „Caprice" Op. 15 klingt es einmal tactelang beinahe wie ein Orgelstück gebundenen Styls). Es ist Salonmusik allerersten Ranges. Der Lichterglanz des allervornehmsten Salons schimmert aus allen diesen Tonsätzen, es funkelt darin ordentlich von Brillanten und Ordenssternen, die schweren Seidenroben der allerschönsten Damen rauschen vorüber, Erfrischungen werden servirt, und man hört über die neueste Oper Bellini's oder Donizetti's, ja gelegentlich selbst über Mozart und Beethoven recht geistreich plaudern, zuweilen fällt sogar irgend eine ernstere Bemerkung mitten in die angenehm erregte Conversation hinein. Die ideale Salonwelt sitzt, wie billig, auch dicht gedrängt im Concerte des Virtuosen und applaudirt sich die feinen Glacéhandschuhe entzwei. Hört sie doch in neuer, glanzvollster Umbildung, was sie als Original im Opernhause entzückte, lächeln doch mitten aus diesen blendenden Bravourpassagen überall die bekannten Melodien heraus, so deutlich und kennbar als möglich, klingen doch diese cantabeln Andantesätze, mit denen der Pianist seine Phantasien so gerne exponirt, völlig wie die feinsinnigste pianistische Uebersetzung des hinreißenden Gesangvortrages einer jener großen italischen Cantatrici, welche gestern als Norma, Lucrezia oder Lucia die Ranglogen so grenzenlos zu entzücken wußten. Wirklich betonte einer der damaligen Wiener Nach- und Neben-Saphirs, der in der „Theaterzeitung" zu Ehren Thalberg's ganze Schiffsladungen Weihrauchs verdampfen ließ, diese Analogie ganz ausdrücklich; während aus dem Discant, meint er, die Malibran und Pasta ihren hinreißenden Gesang ertönen lassen, singt Rubini im Tenor seine Pirata-Cavatine, tönt uns aus der Tiefe Lablache's mächtige Stimme entgegen. Aber Eines bemerkte weder dieser noch ein anderer Kritikus der Zeit: die eigene Färbung vieler, besonders der langsam bewegten Sätze, die, wenn auch durch die beigemischten wälschen Elemente getrübt und gebrochen, doch in letzter Instanz aus Franz Schubert's Claviermusik hergeholt ist. Es ist dies der Zug, den man den

specifisch wienerischen nennen könnte und auf den die Technik und Mechanik der Wiener Instrumente ganz sicher Einfluß gehabt hat. Vergleicht man übrigens Thalberg's Compositionen mit den ihnen gleichzeitigen Modesachen von Henri Herz, Czerny u. s. w., so wird man finden, daß sie diesem Geflitter und Geflatter gegenüber sehr viel mehr Körper, Fülle, Gehalt haben — sie verhalten sich dazu etwa wie ein geblümter schwerer Lyoner Seidenstoff zu leichtem Bänderwerk von Halbseide. Gar kein Zweifel, daß auf eine wirkliche Künstlernatur wie Thalberg die Nähe Beethoven's und Franz Schubert's nicht ohne Einwirkung blieb, so wenig er auch sonst neben Genien dieser Art genannt werden darf. Im Grunde lassen sich übrigens die Glanzeffecte und Wunderstücke des neueren Clavierspieles, die eine ganze reiche Welt umfassen (während früher die „rollenden Perlen" das A und O der virtuosischen Brillanz abgeben mußten,) fast sämmtlich, wenn auch viele davon nur erst im Keime, in Beethoven's Claviermusik nachweisen. Thalberg erscheint als glücklich weiter Strebender (wenn auch nur auf rein technischem Gebiete) in manchem sogar als sinnreicher Erfinder. Das starke, seitdem oft verwendete Effectmittel rapider chromatischer Octavengänge, bei denen beide Hände abwechselnd anschlagen, kommt z. B. zum erstenmale in seiner „Sonnambula"-Phantasie vor. Gewisse Lieblingseffecte anderer Art sind seitdem in der brillanten Clavier-Composition gemein geworden wie Brombeeren, wie vor Allem das „Umspielen des Themas" — wie viele „Springbrunnen" haben seitdem irgend eine nichtssagende Melodie der Tenorlage des Claviers umplätschert, wie viele „Zephyre" haben sie umsäuselt, wie viele „Elfenreigen" haben sie umtanzt, wie viele „Papillons" haben sie umflattert, wie viel Perlenregen, Champagnerschaum und anderes Herrliche, wovon uns die Titelblätter der betreffenden Musikstücke zu sagen wissen, erscheint seitdem auf dem Musikmarkt und taucht heute auf, um morgen vergessen zu sein. Thalberg hat sich zuweilen, um nur die Hauptmelodie als Hausfrau und Herrscherin mitten in all der Pracht und Herrlichkeit kenntlich zu machen, genöthigt gesehen, drei Liniensysteme, statt der herkömmlichen zwei, zu schreiben, deren mittleres das Boudoir der Dame Hauptmelodie bildet, während darüber und darunter es — darüber- und daruntergeht. Eben deßwegen liebte es Thalberg, wolbekannte Melodien aus Opern u. s. w. zu

bearbeiten, welche sein Publicum immerfort glockenhaft, singend, unverändert aus der berauschenden Fülle glänzendsten Passagenwerkes heraushören und erkennen konnte; selbst wo er über ein Thema nicht blos „phantasirt“, sondern eigentliche „Variationen“ bringt, geht er nicht darauf aus, wie insbesondere Beethoven pflegte, die verschiedenen musikalischen Seiten und Züge eines Themas herauszufinden und einzeln und selbstständig zu entwickeln, vielmehr „umspielt“ er das unverändert beibehaltene Thema entweder in leichten, aber höchst bravourösen Figurationen, auch wol mit blankem Laufwerk, oder er setzt es mit Gegenthemen in Verbindung, die beinahe dergleichen thun, als wollten sie einen ernstlich gemeinten Contrapunkt vorstellen (die zwei „Don-Juan“-Phantasien enthalten für Beides bedeutende, in ihrer Art interessante Beispiele). Dergleichen konnte nun Jedermann im Publico leicht fassen, das im Theater hundertmal gehörte Motiv aus „Lucia“, „Norma“ u. s. w. war ein sicherer Ariadnefaden, mit dessen Hülfe das im Irrgarten Thalbergischer Virtuosenpassagen herumtaumelnde Publicum sich immer wieder zurechtfand. Die vollkommenste Kenntniß der allerfeinsten Klangwirkungen befähigte Thalberg insbesondere, auch die entlehnten Opernthemen, selbst wo sie als blanke Reproduction des Originals vorkommen, in höchst sinnreicher, oft in bezaubernder Weise wiederzugeben. Das Ständchen in der zweiten „Don-Juan“-Phantasie mag als Beispiel dienen. Fabelhaft geradezu ist die taschenspielerhaft zu nennende Geschicklichkeit, mit welcher Thalberg in seiner Phantasie über Motive aus Rossini's „Barbier“ (Op. 63) die lustige Stretta des ersten Finale mit allem Möglichen wiedergibt, die Zappelbewegung des Orchesters, den eingreifenden Chor (in eben derselben Tonlage!), Alles deutlichst geschieden, sogar die pikanten Accente der Trompete fehlen nicht — man muß es in Noten geschrieben sehen, um es zu glauben. In den früheren Werken hat Thalberg die Sache noch nicht so weg; in der ersten Phantasie über „Don Juan“ arrangirt er z. B. das La ci darem la mano kaum besser, als es weiland Abbé Gelinek gethan haben würde — wie ein Flötensolo etwa. Liszt hat es bemerkt und hat in *seiner* „Don-Juan“-Phantasie auf die Unterlassungssünde seines berühmten Rivalen gleichsam mit Fingern gezeigt. Das beständige Arbeiten mit und in fremden Themen mag es verschuldet haben, daß Thalberg's eigene

thematische Erfindung nicht prosperiren wollte; wo er mit eigenen Themen auftritt, ist er selten bedeutend. In seiner „Caprice" (Op. 15), die augenscheinlich als eine Art ernsterer épreuve d'artiste gemeint ist, kommt es bei allem Fleiße und aller Sorgfalt der Ausarbeitung, bei aller Steigerung der Themen doch zu keiner rechten Entwicklung eines musikalischen Gedankens. In die Marcia funebre (Op. 59) klingt wie von weitem Donizetti's „Dom Sebastian" hinein (oder ist es blos Zufall?), das Clavier-Concert Op. 5 darf man neben Beethoven, C. M. v. Weber, Mendelssohn und Anderen nicht nennen. Zuweilen glückt es allerdings besser. Die bekannte A-moll-Etude hat ein Grundthema, das nicht leicht vergessen wird, wer es einmal gehört, gerade wie man vortreffliche Verse am leichtesten im Gedächtnisse behält. Auch selbst im Arrangiren der Tonsätze im Großen und Ganzen erscheint Thalberg's Erfindungskunst nicht sehr reich, immer nach den ersten, einleitenden Wendungen der Exposition das breite, cantable Andante mit Arpeggien-Begleitung (letztere oft in Doppelgriffen, vide Schubert's „Ave Maria" und Octett), dann das Thema unverändert, dann wirkliche oder Quasi-Variationen darüber, dann ein zweites Thema, freier phantasirende Wendungen und endlich das vos plaudite eines alles Frühere überglänzenden Schlusses. Aber im Erfinden feinsten, geschmackvollsten Ornaments ist Thalberg ganz unerschöpflich; auch versteht er es, ungemein sinnreiche Anspielungen auf die nachfolgenden oder vorhergegangenen Themen leicht hinzuwerfen, die oft selbst für den Musiker interessant sind. Wie hübsch ist es, wenn er in der ersten Phantasie über „Don Juan" gleich zum allerersten Anfang die Melodie des La ci darem als Baß mit einer fließenden Gegenmelodie als Discant und feiner, geistvoller, ungezwungener Harmonie überbaut.

Es macht übrigens dem Künstler alle Ehre, daß er im Verlaufe seines Schaffens deutlich ein Streben nach Fortschritt, nach Entwicklung zeigt, insbesondere für die Zeichen und Erscheinungen der Zeit offene Augen hat. Während die ersten Arbeiten eine Art Tripelallianz zwischen Karl Czerny, Franz Schubert und Vincenz Bellini vorstellen, wird späterhin die Einwirkung Liszt's oft sehr fühlbar („Caprice" Op. 58 über ein Thema von Berlioz!!), ja Mendelssohn's fein lächelndes Auge blickt uns aus dem hübschen Scherzo Op. 31 deutlich genug

entgegen; nur muß sich weiterhin Felix gefallen lassen, unter den „Perlenregen" einer echt Thalberg'schen „Umspielung" gesetzt zu werden. Thalberg hat sich endlich auch als Liedercomponist, ja als Operncomponist versucht. Im Liede nimmt er unter den damaligen Wiener Nach-Schuberten (Proch, Hackel u. s. w.) doch wol die erste Stelle ein; die Sentimentalität, die für ihn wie für die Uebrigen die Grundfärbung abgibt, ist freilich nicht mehr die echte, reine, tiefe Empfindung Franz Schubert's, aber sie hat, wie bei Thalberg, Alles, einen gewissen edleren, nobleren Zug, ohne den Duft des Salons ganz zu verleugnen, in dem nun einmal Thalberg lebte und webte wie der Fisch in seinem nativen Element, dem Wasser. Sein ehemals viel gesungenes, wirklich empfindungsvolles „Gar fröhlich kann ich scheiden" mit dem gesteigerten „Sie hat um mich geweint" erinnert am Ende doch immer an eine Leidenschaft in höheren Kreisen der Gesellschaft, etwa wie Comtesse Melanie dem Prince Emil einige Thränen ins feine Spitzentuch nachweint; freilich sind sie deßwegen ebenso schmerzlich, als würden sie mit gewöhnlicher, bürgerlicher Leinwand getrocknet. Die Opern Thalberg's haben kein Glück gemacht; was ihn als Künstler so unwiderstehlich machte, konnte er hier freilich nicht verwerthen.

Der sterbende Plato soll seinem Genius eine Dankhymne dafür gesungen haben, daß er als Zeitgenosse des Sokrates geboren worden. Thalberg hätte statt dieses Weihrauchopfers seinem Genius vielleicht billiger mit Assa foetida geräuchert, wenn er bedachte, daß er zur Zeit Liszt's gelebt. Gegen Liszt stand er in dem Nachtheil, in dem das bloße Talent gegen das Genie steht, und sei das Talent das glänzendste und liebenswürdigste und trete das Genie zuweilen gewaltthätig und zuchtlos genug auf. Zwar versuchte man es in den Dreißiger-Jahren in Wien wie in Paris, der Partei Liszt eine Partei Thalberg entgegenzustellen, aber es blieb beim Versuch. Zudem blühte in den musikalischen Dichtergärten Mendelssohn's, Chopin's, später Schumann's eine Blume von entzückendem Duft nach der anderen auf. Eine Anzahl kleinerer Nach-Thalberge zerrte seine oft geistvollen Erfindungen in manieristische Nachahmung hinein, ihr Reiz erschöpfte sich, verschwand — sie wurden am Ende unausstehlich. Die Welt wurde des Gesummes dieser musikalischen

Eintagsfliegen sehr bald müde. Allenfalls wirkte die Manier noch, wenn sie unter anderen Bedingungen erschien, wie denn z. B. Parish-Alvars geradehin als der für die Harfe übersetzte Thalberg gelten konnte.

Charakteristisch für Thalberg, den Clavierspieler, ist es, daß er selten andere als eigene Compositionen vortrug. An Bach, Beethoven u. s. w. ging er wie scheu vorüber. Wenn er Beethoven's Allegretto der siebenten Symphonie in seiner eigenen Art verarbeitet, so war das natürlich nicht mehr Beethoven, sondern Thalberg. Ein Quartett von Onslow, das er mit den Brüdern Müller spielte (als „fünfter Bruder Müller", wie sich damals ein Musikfreund humoristisch ausdrückte), wurde unter seinen Händen hinreißend. Die Pariser schwärmten ordentlich, als er es auch in Paris vortrug. „Jeder Schüler könnte es spielen," rief ein Pariser Kritikus, „aber der Ausdruck, mit dem Thalberg es hören läßt, ist nicht in die Noten hineingravirt." Wie fein übrigens Thalberg die Schönheiten fremder Compositionen empfand, zeigt seine Sammlung: „L'art de chanter, appliqué au piano" (Op. 70), wo er Stücke von Mozart, Pergolese, Rossini und Anderen sehr sinnig und schön fürs Clavier zurechtmacht — auch als pädagogisches Werk interessant.

Thalberg hat neben Liszt, Mendelssohn, Chopin und Schumann ohne Frage das Verdienst, die Klimper-Periode der Jahre 1827 bis 1835, wo nicht todtgemacht, so doch auf ein bestimmtes Maß beschränkt und dadurch den Weg zu Besserem bahnen geholfen zu haben. Daß er endlich mit seinen wolverdienten Siegen und Siegeskränzen in dem Erdenparadies Neapels verschwand, ist nicht zu schelten, eher zu beneiden. Die schnell vergessende Welt hat ihren ehemaligen Liebling dort aus den Augen verloren und sich seiner erst wieder erinnert, als er (am 26. April 1871) starb. In der Geschichte des höheren Clavierspieles wird er aber nicht vergessen werden, und für den Musiker bleibt er immer eine anziehende Erscheinung, auch wenn seine Finger die zahlreichen Clavierstücke, die er hinterlassen hat, nicht mehr beleben. Arbeiten wie seine große Phantasie über Rossini's „Mosè" und andere verdienen ihre bleibende Stelle in der Literatur des Claviers. Gegen die hohen Meister seiner Kunst ist Thalberg nur ein Stern zweiter,

wenn nicht dritter Größe; aber Goethe's schönes Wort gilt auch hier: „Wenn man dem Sternenhimmel näher tritt und die von der zweiten und dritten Größe nun auch zu flimmern anfangen und jeder auch als zum ganzen Sternbild gehörend hervortritt, dann wird die Welt weit und die Kunst reich."





IX.

Schwinds und Mendelssohns „Melusina".

Eine Zeit, deren bildende Kunst ein Werk wie Schwinds „Melusina" zu prästiren vermag, halte niemand gering!

Allerdings gehen die Meister dieser Zeit einer nach dem andern zu Grabe und es tritt eine neue Generation auf den Schauplatz, welcher abhanden kommen zu wollen scheint, was gerade jene Meister so sehr auszeichnete: die sittliche Anmuth, das Maß, wenn ich so sagen darf: die Keuschheit der Kunst, wobei denn Darstellungen, wie z. B. Makarts „epochemachende" Todsünden u. s. w. allerdings den Geist und Sinn der allerneuesten Zeit vielleicht besser treffen, als selbst ein Rafael mit seiner ganzen Bibel und Mythologie vermöchte. Natürlich, „Fortschritt" muß ja sein, gesetzt auch er führe geraden Weges in den Abgrund. Auch die Zeit nach Rafael „schritt fort" bis zur „Carraccischen Gallerie", dieser Apotheose der gemeinsten Sinnlichkeit im mythologischen Habit, wobei der Reisebeschreiber aus der Epoche des gebenedeiten Zopfes, Volckmann, allerdings meint, „sie stelle angenehmere Gegenstände vor", als die langweiligen und verblichenen Malereien Rafaels und Michel Angelos im Vatican.

Doch kehren wir zu Schwinds Werke zurück, und freuen wir uns der Fülle von Schönheit und Poesie, welche uns hier entgegenleuchtet. Ein Kunstwerk dieser Art, so glänzend seine

Vorzüge sofort dem Blicke entgegenleuchten, verlangt Antheil, Liebe, Vertiefung.

Melusina hat schon wiederholt den Stoff poetischer Reproduktion des alten Märchens abgegeben. Tiecks Behandlung im Phantasus ist nicht erfreulich, die chronikenartige Simplizität und schlichte Biederbigkeit seiner Erzählung ist von handgreiflicher, und eben darum verstimmender Absichtlichkeit, dazu klingt die berühmte „Ironie“ der Romantiker leise aber doch deutlich vernehmbar wie ein falscher Ton mit hinein; es ist manierirte Romantik, bei welcher der ganze Zauber der alten Sage verloren gegangen ist.

Unvergleichlich besser ist Mendelssohn in seiner Ouverture der Sache gerecht geworden; ja, irre ich nicht, so ist die Art, wie Mendelssohn das Märchen musikalisch erzählt, auf die Art, wie es malerisch von Schwind, dem intimen Freunde Franz Schuberts und feinen Musikkenner, erzählt wird, nicht ohne einigen Einfluß geblieben. Der Grundgedanke des Märchens (den auch Fouqué in seiner reizenden „Undine“ an einem anderen Stoffe entwickelt hat), daß eine verkörperte Naturseele, eine Quellnymphe, aus dem selbstlosen, leidenschaftslosen, träumerischen Leben der Natur sehnsüchtig hinüberstrebt in's Menschenleben mit seinem Empfinden, Lieben und Leiden, und wie sie nach erfahrener Wonne und erfahrenem Leid endlich aus dem fremden Kreise bitter schmerzlich scheidet, aber auch wieder zurückkehrt in jenes selbstlose, träumerische Leben der Natur, wo es kein Glück, aber auch keinen Schmerz gibt — dieser Grundgedanke ist vom Musiker, wie vom Maler in gleich ergreifender Weise ausgedrückt. Erinnern wir uns, wie Mendelssohn's leidenschaftlicher Tonsatz aus dem Quellengeplätscher und Wellengemurmel der Einleitung hervorbricht, und wie die Ouverture zuletzt wieder in die Anfangsmotive gleichsam verrieselt, und wie im Mittelsatze, wo auch schon das Wellenmotiv wiederkehrt, eine neue Stimme darüber hinsingt, jene schmerzlich-sehnsuchtsvolle Melodie der Oboe — die Quellgöttin hat ein Herz bekommen, das menschlich schlägt, das menschlich liebt und leidet.

Schwind hat seine Darstellung, Szene nach Szene, wie ein langes Fries geordnet, er verbindet ungetrennt die Darstellungen. Es ist der episch erzählende Ton der altflorentinischen Meister,

wie wir ihn z. B. in den Darstellungen Benozzo Gozzolis im Campo santo zu Pisa, in den Predellen Fiesoles und sonst öfter finden. Die Reihenfolge der Darstellungen zeigt eine symmetrische Wechselbeziehung, die wiederum etwas ganz Musikalisches hat, und an den Aufbau großer Symphoniesätze mahnt, wo analoge Motive, aber in verschiedenen Tonarten an gewissen Stellen wiederkehren. Selbst im Colorit ist mit höchst künstlerischer Einsicht eine Art Crescendo, Forte und Decrescendo beobachtet; im Mittelbilde, wo Melusina als glückliche Fürstin und Mutter thront, leuchten die Farben, die sich vom ersten Bilde an immerfort steigern, in voller Pracht auf; dann nehmen sie ab, und verdämmern zuletzt in einem geisterhaften, träumerischen Pianissimo. Sehen wir nun die Reihenfolge der Darstellungen vorerst in einem flüchtigen Ueberblick an: 1. Einsamer, kühler Felsenwinkel, die Felswand trägt die eingemeißelte Inschrift: Fontes Melusinae. Aus einer niederen Höhlung strömt eine Quelle, über deren Spiegel sich Kopf und Schultern einer Nymphe, als deren Personifizirung, erheben. Waldpflanzen blühen am Quellrande. 2. Melusina taucht aus dem ummauerten Brunnen auf, daneben ihre Schwestern, — erstes Begegnen mit Raimund, dem sie einen Ring reicht, Eintritt in's Leben. 3. Feierliche Trauung, ein Zelt zur Kapelle eingerichtet, freudigstes Leben, Doppelzug der Ritter und Damen, seitwärts gucken widrig gemeine Gesellen neugierig auf all' die festliche und ritterliche Pracht. 4. Melusina läßt Raimund schwören, das Badehaus, in das sie sich an einem bestimmten Tage zurückzieht, niemals neugierig zu betreten (das unmöglich scheinende Problem ist wirklich glänzend gelöst, die Erzählung ganz deutlich, selbst den Nothbehelf der Inschrift über der Thüre des geheimnißvoll geschlossenen Baues empfindet man nicht als solchen, dank der poetischen, halb mystischen Fassung der Worte, und dem fein empfundenen Zuge, daß die Buchstaben nicht aufdringlich deutlich, sondern wie halb verwischt sind). Nummer 5 und 6. Die beiden Mittelstücke, Melusina in höchster Herrlichkeit, als Fee und als Gattin und Mutter, gleichsam Melusinens Aristeia. In Nummer 5 sehen wir sie umgeben von Nymphen in dem Kuppelraum des Bades, in Nummer 6 an Raimunds Seite thronend, als Herrscherin des weiten schönen Landes, umgeben von blühenden Kindern (die abenteuerliche Mißbildung, welche die Märchenerzählung Melusinens Kindern zu-

schreibt, Geoffroys Raffzahn u. s. w. hat Schwind mit richtigster Einsicht ganz unberücksichtigt gelassen); Vasallen und Diener nahen sich verehrend — aber neben dem Badehause stehen auch schon die gemeinen Gesellen, mit abergläubischer Angst auf das Relief eines Meerweibes, das außen eingemauert ist, blickend und deutend. Schwind hat die abscheuliche Häßlichkeit dieser Rotte durch unwiderstehliche Komik plausibel zu machen gewußt. Raimund beachtet das Gesindel gar nicht, aber einige aus der Gesellschaft horchen herab, einstweilen ergötzen sie sich an der Dummheit der Gesellen — der gestreute böse Samen bleibt dennoch haften, wie das folgende Bild zeigt. Nummer 7: Raimund bricht den Eid und dringt in's Badegemach. Der Eidbruch entspricht symmetrisch der Darstellung des Eides (Bild Nr. 5). Melusinens schmerzliche Trennung, wie sie den Thurm, in dem ihre Kinder ruhig schlummern, klagend umschwebt, (Bild Nr. 8) entspricht wiederum symmetrisch der Trauung (Nr. 3). Wilder Sturmwind tobt, das Badehaus stürzt ein, die gemeinen Wichte fliehen voll Entsetzen. Das letzte Zusammentreffen mit Raimund am Brunnen (Nr. 9) entspricht dem ersten Zusammentreffen (Nr. 2). Die Königin der Wasserfeen winkt Melusinen heim. Letztes Bild: der Felsenwinkel mit dem träumenden Nymphenhaupt, die genaue Wiederholung des ersten Bildes. Sollten wir nun auf das Einzelne eingehen, wir würden gar nicht fertig. Die Züge sind oft von sinnigster Feinheit, wie wenn z. B. in der Thronscene Raimund die wohllautenden Saiten einer in seinem Schooße ruhenden Laute wie in glückseliger Gedankenlosigkeit leicht berührt (damit verschwindet die Vorstellung einer feierlichen Staatsaktion und an ihre Stelle tritt der Gedanke häuslichen Glücks) oder wenn Melusina selbst als Fürstin ein wasserblaues und meergrünes Prachtkleid trägt und ihr Schmuck nur aus Perlen besteht. Wie herrlich ist der Einfall, im Badegemach, die hereinströmenden und hinwiederum die ablaufenden Gewässer durch Nymphen in den herrlichsten, das Hereindrängen und Versiegen der Wellen geistreichst charakterisirenden Bewegungen zu personifiziren (eine in's Romantische übersetzte antike Idee — man erinnere sich an die Tritonen der antiken Kunst). Die schwebende Melusine im Badegemach ist hochherrlich, voll wonnigen Lebens; wo sie dagegen den Thurm umschwebt, gleicht sie einer vom Sturm, der rings die Bäume schüttelt und biegt, gejagten

Nebelwolke. Wem möchte dabei nicht die analoge Stelle in Mendelssohns Musik einfallen? Und jener verzweifelte recitativartige Aufschrei der Geigen im Tonwerke (er ist aus dem Motiv gebildet, hinter dem Schumann „Melusinens Kopf hervorblicken sieht“) ist er nicht die musikalische Uebersetzung der verzweifelnden Geberde der gemalten Melusina bei Raimunds Eintritt in den



verbotenen Raum? Glaubt man nicht auch hier ihren gellenden Schreckensschrei zu hören? „Vorbei, vorbei Leben und Glück!“ Aeußerst rührend sind die letzten Bilder. Bei der Darstellung des letzten Zusammentreffens mit Raimund am Waldbrunnen scheint sich Schwind der Worte der Fouqué'schen Undine erinnert zu haben: „ich hab' ihn todtgeküßt und todtgeweint!“ Aber schon naht die Königin, tiefes Mitleid im Blick, mit ihren Nymphen, sie winkt Melusinen zurück, ein weißer Schleier, wie Nebelduft, umwallt herrlich die Gruppe und scheint Melusina mit hereinziehen zu wollen. Und dann: Ende, die Fontes Melusinae wie anfangs. Wir scheiden mit demselben süß-schmerzlichen Gefühl, das uns auch Mendelssohns Tonstück zurückläßt. Die tiefsinnige Bedeutung des alten Märchens, ja der tragische Zug, der in Raimunds Verschulden und Buße liegt, wird M a n c h e m vielleicht erst vor Schwinds unvergleichlichem Meisterwerke klar werden. Ich schweige von der Schönheit der Zeichnung und der Durchbildung des Einzelnen. Ich fordere nur auf, z. B. die Modellirung des Rückens der ersten Nymphe in der Gruppe der Königin mit den Augen des zeichnenden und malenden Technikers zu betrachten. Oder man sehe die Landschaftsgründe, die geistvoll behandelte (romanische) Architektur oder in der Komposition den feinen Kontrast der zu Pferde lebhaft heranjagenden Damen Melusinens, diese zu Hofdamen gewordenen Nixen m ü s s e n gleich wallenden Wellen heranjagen — man sieht ihnen an, welches Vergnügen ihnen die ungewohnte Reiterei macht! und dagegen die ruhig heranreitenden Ritter Raimunds in der Scene der Trauung. Unwillkürlich fiel mir dabei jener herrliche, ritterlich romantische Dreikönigs- und Reiterzug Benozzo Gozzolis in der

Palastkapelle Riccardi ein. Selbst die kleinsten Nebenfiguren sind voll Leben — ich verweise beispielsweise auf den lesend vorbeistreichenden Mönch im Bilde Nummer 6. Auch die reizende Einrahmung des Ganzen mit Muscheln und musizirenden Tritonen (oder soll man sagen: Wassercentauren?) übersehe niemand; dieses ausdrückliche Verweisen auf die Musik ist gar nicht ohne Bedeutung.

Da wir uns gerne mit Vergleichungen ängstigten, werden wir uns wol den reinen und unbefangenen Genuß mit der Frage vergällen: ob die „sieben Raben" vorzuziehen sind oder diese Melusina. Ich weiß hier keine bessere Antwort, als jene Robert Schumanns, als man ihn einmal scharf inquirirte: „welche Ouverture Mendelssohns er vorziehe?" Schumann antwortete gelassen: „jede!"





X.

Fétis.

Mit Fétis starb der Patriarch der musikhistorischen Gelehrsamkeit. Wer den Greis gekannt, der sein Leben auf volle 87 Jahre gebracht hat,*) dem mag er zuweilen selbst wie ein unter Urenkeln umherwandelnder Epimenides vorgekommen sein, dem man es hätte zutrauen mögen, daß er in seiner Jugend mit den Meistern Johannes Okeghem und Jacobus Hobrecht auf der Schulbank gesessen. Doch wolverstanden: seine persönliche Erscheinung, sein ganzes Wesen und Reden und Schreiben machte keineswegs den Eindruck des Uralten, Grauen, Verlebten, nicht den Eindruck des „Traumbildes wandelnd am Tage", womit Sophokles einmal den Greis vergleicht. Fétis war eine gedrungene, kräftige, vom Alter kaum gebeugte Gestalt, sein halbkahles Haupt schien wie von Eisen gehämmert. Unter einer mächtig ausgearbeiteten Stirne, welche an jene der antiken Römerbüsten erinnerte, wo dieser Theil des Kopfes das Uebrige beherrscht und das schärfste Denkvermögen, verbunden mit Energie des Charakters, andeutet, funkelten zwei tiefdunkle Augen in etwas

*) A. d. H. Geboren am 25. März 1784 zu Mons in Belgien, gestorben am 26. März 1871 in Brüssel.

düsterem Feuer, welches ihrem Blicke etwas beinahe Drohendes und Unheimliches gab; bei meist vorwärts geneigtem Haupte hoben sie sich in jenem „Winkel von 45 Graden, der für Bogenschüsse und Blicke der wirksamste ist“, wie Jean Paul einmal meint; sie nahmen dadurch den Ausdruck eines scharfen, strengen und nicht gerade sehr wolwollenden Forschens an. Die übrigen Züge des Gesichtes waren gleichsam wie zusammengedrängt; als „besonderes Kennzeichen“ (wie es in Reisepässen heißt) machte sich eine große Warze neben der Nase bemerkbar, die, ohne im mindesten widerlich zu sein, doch die Anmuth der Physiognomie keineswegs erhöhte. Wer den Kopf des Altflorentiner Malers Fra Filippo Lippi kennt, wie dieser sich selbst im Bildniß auf dem Gemälde seiner Marienkrönung mit der Beischrift: „iste perfecit opus“ angebracht hat — auch einen Kopf, von dem man meint, er könne nöthigenfalls mit Erfolg als Mauerbrecher verwendet werden — der wird ungefähr wissen, wie Fétis aussah. Auch in dem Benehmen des alten Herrn blitzte überall ein Feuer durch, welches nur von einer des Mannes ganzes Wesen mildernden, echt altfranzösischen Höflichkeit des Benehmens gezügelt wurde. So redete Fétis in der Conversation immer gemessen, ernst, halbgedämpften Tones, mit feiner Wahl des Ausdruckes und mit einem gewissen Numerus oratorius; hätte ihm ein Stenograph für den Druck nachgeschrieben, es wäre hinterdrein kaum etwas zu ändern oder zu bessern gewesen. Aber durch diese ganze Ruhe und Gemessenheit fühlte man sehr wol durch, daß die Rede unter Umständen auch wettern und schmettern könnte. Hörte Fétis classische Musik, so war er ganz gespannte Aufmerksamkeit; da konnte er wol auch zuweilen lächeln, und dieses Lächeln gab dann dem strengen Eisengesicht etwas eigen Anmuthiges, es war, als schimmere verklärendes Abendsonnengold über starre Felsenzacken hin. Fétis war trotz seiner strengen, auch wol unbilligen Beurtheilung Mendelssohn's, Schumann's, Gade's, trotz seiner offenen, geradezu zur wechselseitigen Feindschaft gesteigerten Abneigung gegen Berlioz kein musikalischer Reactionär. Er war Rossini's wärmster Verehrer und Meyerbeer's glühender Bewunderer. Hat er doch durch die unsägliche Arbeit, die er an die Revision der Partitur oder vielmehr der Partituren der „Afrikanerin“ wendete, die Aufführung dieses Tonwerkes erst möglich gemacht. Die musikalischen Zukunftsleute in Deutschland, welche in den Fünf-

ziger=Jahren ihren ohnehin langen Fortschrittsbeinen noch obendrein Siebenmeilenstiefeln angezogen hatten, haßten freilich Fétis mit dem bittersten Hasse. Diese Herren hatten, wie weiland König Nebukadnezar im Thale Dura, ein goldenes Bild, genannt Zukunfts=Kunstwerk oder auch Richard Wagner, setzen lassen und riefen aus in alle Welt: „Schicket euch, ihr Völker und Zungen! — Wenn ihr hören werdet den Schall der Lauten, Geigen, Psalter, Flöten, Cymbeln und allerlei Saitenspiel, so sollt ihr niederfallen und anbeten das goldene Bild, welches wir haben setzen lassen." Wer nicht niederfiel und nicht anbetete, kam in den Feuerofen. Fétis hatte nicht nur nicht angebetet, sondern gelegentlich nach dem Götzen wol gar mit Steinen geworfen. Es war lustig zu sehen, als verschiedene dieser Herren 1858 beim Jubiläum des Prager Conservatoriums mit Fétis zusammentrafen, wo sie ihn denn auch, wie weiland auf jenem Balle in Leipzig die Herren Dyck und Consorten den Xeniendichter Goethe „mit Apprehension, wie das böse Princip, betrachteten". In Frankreich hatte Fétis' Name dagegen eine Autorität, welche an das *αὐτὸς ἔφα* erinnerte. Kein Wunder, wenn der musikalische Patriarch sich endlich als musikalischer Dalai=Lama gerirte! Auch fremde, aber von französischer Bildung abhängige Leute erblickten in Fétis das musikalische Orakel, an das man in zweifelhaften Fällen appelliren durfte, wie im vorigen Säculum an Pater Martini in Bologna. Als über den Russen Oulibicheff wegen seines Beethoven=Buches die ganze Presse mit seltener Einmüthigkeit herfiel, flüchtete sich der gezüchtigte Thersites unter die Flügel des großen Gelehrten von Brüssel. Sein angsthaftes: „Hilf, Herr, oder ich sinke!" tönt uns aus dem Artikel entgegen, den ihm Fétis in der zweiten Edition seiner „Biographie universelle des Musiciens" widmet. Er sendete an Fétis eine zwanzig Folioseiten lange Erwiderung, mit welcher er jenen unbequemen Schwarm niedermachen wollte. Die Antwort, welche ihm das Orakel gab, ist charakteristisch: „So solid auch Ihre Antwort auf die verletzenden Kritiken sein möge, deren Object Sie sind, so wird man doch darauf repliciren, und Gott weiß wie! Folgen Sie meiner Philosophie . . ." Kann man Jemandem in feinerer Art Unrecht geben? Fétis meint, Oulibicheff sei an dem Verdruß, den ihm jene literarischen Angriffe verursachten, als homme du monde et grand seigneur dergleichen nicht gewohnt — ge-

storben! Für einen Russen müßte er da doch unglaublich zarte Nerven gehabt haben — die Todesart wäre mindestens neu und originell — doch freilich: auch Lodovico Carracci soll wegen der Kritiken gestorben sein, mit denen die Maler seine „Verkündigung" in S. Pietro zu Bologna hernahmen, der sie vorwarfen, der rechte Fuß des Verkündigungs-Engels sehe aus wie ein linker und umgekehrt. Fétis hat eine festere Constitution gehabt. Seine sehr erhitzte Polemik mit Kiesewetter*) überdauerte er so glücklich wie alles Andere, und es fehlte nicht an sehr bitteren Angriffen. Bemerkenswerth ist dagegen die Mäßigung, welche Berlioz in seinen „Mémoires" Fétis gegenüber beobachtet. Er erwähnt seiner nur bei Gelegenheit einer Ausstellung, welche der berühmte Kritiker seiner Harold-Symphonie machte, und begnügt sich zu sagen: „M. Fétis, qui m'était toujours hostile" während z. B. Cherubini in eben diesen Memoiren mit einer besonderen Vorliebe im Dantan'schen Caricaturstyle porträtirt, ja zur abschreckenden Fratze wird. Daß ein Director eines berühmten (des Brüsseler) Conservatoriums, der, wie er uns selbst erzählt, in seiner Jugend durch die damals noch neuen Instrumentalwerke Haydn's und Mozart's in eine neue Welt eingeführt worden war und durch sie den größten Eindruck erhalten hatte, die zum Theile sehr wilden Extravaganzen der Episode de la vie d'un artiste nicht verwinden konnte und darüber die mancherlei frappant schönen und höchst originellen Züge dieses Tonwerkes übersah; daß er sich zu einer vernichtenden Kritik veranlaßt fand, von der indessen Berlioz' eifriger Anwalt, Robert Schumann, selbst zugab, „sie sei glänzend und geistreich geschrieben, und es fehle Fétis eben nur an einem Organ für diese Gattung von Musik" **),

*) Es ist spaßhaft genug, wie Fétis überall, gleich unbequemen Kobolden, Kiesewetters erblickt, die ihm Gesichter schneiden und ihn necken. In der Biogr. univ. Band 6, S. 162 streitet er gar dem K. K. Oberverpflegsverwalter Simon Molitor, gebürtig aus Neckarulm, gestorben 1848, seine Existenz ab: je crois être certain, que ce nom de Simon Molitor est un des pseudonymes sous lesquels Kiesewetter se cachait, quand il voulait m'attaquer. Wahrhaftig, hätte Fétis den Unfall gehabt, auf einsamem Pfade von einem Strolche angefallen und beraubt zu werden, er würde sich auf dem Heimwege gefragt haben: „sollte dieser Bandit nicht etwa der verkappte Kiesewetter gewesen sein?!"

**) A. d. H. Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. 4. Aufl. I, 139.

daß Fétis einer Musik sofort entgegentrat, die ihm wie musikalischer Sansculottismus erscheinen mußte: das Alles darf man ihm wahrlich nicht übelnehmen. Hatte er doch — und das ist weit schlimmer — für die reizende Blüthe der deutsch-musikalischen Romantik auch „kein Organ"; man schlage nur seine Artikel über die besten Vertreter dieser Richtung in seiner „Biographie universelle" nach! Rückt er doch als echter Schulmann Beethoven fautes d'harmonie vor und corrigirt mit dem Professor-Rothstift in der Hand den berufenen Anfang des C-dur-Quartettes von Mozart. Kiesewetter nimmt sich der ominösen Querstände an und polemisirt, aber Oulibicheff findet die „Verbesserung" sehr glücklich und geigt in Nischnei-Nowgorod mit seinen Freunden den von Fétis verbesserten Mozart. Die Abneigung, welche Fétis gegen Kiesewetter hegte, datirte von einer Preisbewerbung, bei welcher Kiesewetter den großen Preis, Fétis aber nur das Accessit erhält. Wenn Zwei sich um dasselbe Mädchen oder um dieselbe Ehrenmedaille bewerben, so ist es kein Mittel, sich bei dem Mitbewerber zu insinuiren, wenn man den Sieg davonträgt. Die königlich niederländische Gesellschaft der Wissenschaften hatte 1826 die Preisfrage ausgehen lassen: „Welches sind die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst, vorzüglich im 14., 15. und 16. Jahrhundert?" In Deutschland sah es in der langen Periode von Forkel bis auf Kiesewetter um die Geschichte der Musik kläglich genug aus, konnten damals doch Machwerke ungestraft ans Licht treten, wie zum Beispiel Fink's „Wesen und Geschichte der Oper" (der Autor durfte die Naivetät haben, es der Universität Leipzig zu dediciren!), wie Wilhelm Christian Müller's „Tonkunst im Zusammenhange mit den übrigen Künsten". Die niederländische Gesellschaft hätte ungefähr eben so gut nach den musikalischen Verdiensten der Mondbewohner fragen können. Ueberhaupt lebten damals vielleicht nur drei Leute in Europa, die im Stande waren, darauf eine ordentliche Antwort zu geben: Baini in Rom, Kiesewetter in Wien, Fétis in Brüssel. Aber für Baini fing die Musik mit Palestrina an und hörte mit Palestrina auf. Da er die Existenz der niederländischen Vorpalestriner, die er aus den Musik-Archiven der päpstlichen Capelle, des Collegio germanico und romano, der Casanatensis u. s. w. recht gut kannte, nicht wohl leugnen durfte, so machte er in seinem dicken Buche über Palestrina's Leben und Werke sie mit

unerhörter Parteilichkeit und Ungerechtigkeit wenigstens zu Barbaren und ihre Musik zu einem monströsen Haufwerk herausgequälter, unmusikalischer Kunststücke. Wenn er einmal den guten Josquin emphatisch apostrophirt:*) „O Jusquino, se come per inclinazion naturale fosti il più scherzevole compositore, che sia in tanti secoli apparso sulla faccia della terra“ u. s. w., wenn er zuletzt, nach allen Explosionen seines Stile ampollosissimo zu Ehren seines göttlichen Palestrina diesem zuletzt auch noch die ewige Seligkeit ohne die kleine Unbequemlichkeit des Fegefeuers zudecretirt und seinen Tod im Geschmacke einer Heiligen-Legende herausputzt, so könnte man über dieses und Aehnliches lachen, wenn es nur nicht auch so indignirend wäre. Leider hat sich Baini — Dank sei es seinen zahllosen Abschreibern und Nachbetern, besonders in Deutschland — für echte Forschung und richtige Erkenntniß ganz unglaublich schädlich erwiesen, und was er nach einer Seite genützt, nach der andern gründlich verdorben. Baini über die „Verdienste der Niederländer“ schreibend, das wäre ein weit erstaunlicheres Schauspiel gewesen, als etwa den Satan in einem Weihbrunnkessel baden zu sehen. Es blieben also für die Concurrenz die beiden Kämpen Kiesewetter und Fétis übrig. Kiesewetter hatte in der k. k. Hofbibliothek in Wien und in der Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde das kostbarste Material zur Lösung der Frage zur Hand. Er nannte Namen, er brachte Thatsachen, die bis dahin Niemand gewußt. Er stellte neben meisterhafte Tonsätze niederländischer Meister einige gleichzeitige italienische „Frottole“ von Marco Cara und Anderen, um die enorme Ueberlegenheit der Ersteren klar vor Augen zu legen. Fétis hatte, wie man gestehen muß, die Sache sehr viel leichter und flüchtiger genommen. Er bekam, wie gesagt, nur das Accessit, und als Kiesewetter die große Goldmedaille zugesendet worden, freute sich dieser doppelt, „weil ja unter den Mitbewerbern auch der berühmte Fétis gewesen sei“. Aber zwischen dem berühmten Fétis und ihm wollte von da an keine gute Sonne mehr scheinen. Leider ließ sich bei den endlosen gelehrten Häkeleien der so ruhige und würdige Kiesewetter gelegentlich zu Uebereilungen und leidenschaftlicher Heftigkeit hin-

*) A. d. H. Vergl. Baini, Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G. P. da Palestrina, Roma 1628. Vol. II, 408.

reißen, wie in dem Streite über die (vermeinte) Identität Loyset Compère's und Loyset Piéton's, bei welchem Kiesewetter obendrein gründlich Unrecht hatte. Der Halberfolg jener Preisschrift scheint für Fétis ein Sporn zu höchst gründlicher Arbeit auf dem Gebiete musikalisch-historischer Forschung geworden zu sein. Er sammelte alte Drucke und Manuscripte, er brachte eine, wie es scheint, immense Menge alter Compositionen aus der alten Mensural-Notirung in moderne Partitur, z. B. den ganzen von Andreas de Antiquis 1516 publicierten „Liber quindecim missarum" (ohne solche Sklavenarbeit darf man es auch gar nicht wagen, Musikgeschichte schreiben zu wollen), er gewann eine Uebersicht der alten Musik-Literatur, in der ihm damals schwerlich Jemand hätte die Spitze bieten können. Leider fing er aber auch an, sich mit selbstgeschaffenen Chimären zu schleppen, wie seine Unterscheidung der Note saxonne und longobarde in der Neumenschrift, ja gelegentlich nahm er es mit einer kleinen Textfälschung nicht genau — wie wenn er z. B. in ein Citat aus Glarean's „Dodekachordon" (doch kein so seltenes Buch, um sich der Controle zu entziehen!), um zu beweisen, Okeghem's 36stimmiges Stück sei eine Messe gewesen, das entscheidende Wort „missam" eingeschmuggelt!! Fétis hat natürlich nicht Alles selbst sehen, nicht Alles selbst prüfen können — welcher Mensch könnte das! Aber er thut, als sei dies wirklich der Fall, combinirt oft nach Titeln und einzelnen Angaben und combinirt leider oft falsch; den reichen Apparat deutscher Quellen, deutscher Arbeiten konnte und durfte er nicht ignoriren — nun verstand er das Deutsche nur so halb, und das war schlimmer, als wenn er es gar nicht verstanden hätte. Im letzteren Falle würde er sich an einen geschickten Dolmetsch gewendet haben, so aber mißverstand er Vieles, und es ließe sich aus seiner „Biographie universelle" ein ganzes Buch unangenehmer, zum Theile höchst lächerlicher Mißgriffe solcher Art zusammenstellen. Die fremden Eigennamen kommen dabei auch nicht zum besten weg. Das Alles blieb dem Autor nicht geschenkt — die jüngeren Forscher fingen an, dem alten Herrn über die Schultern in's Buch zu gucken und Schreib- und sonstige Fehler zu bemerken. Auch in Deutschland fing man an, seine Arbeiten mit despectirlichen Blicken anzusehen. Ernst Otto Lindner in seinem Buche: „Zur Tonkunst" citirt bei Gelegenheit des von ihm erzählten Streites zwischen Johann Sebastian

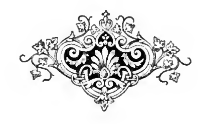
Bach und dem Rector Biedermann, nachdem er überhaupt bemerkt, „Fétis bringe sehr Unrichtiges“, wörtlich eine lange Stelle aus dem Biedermann gewidmeten Artikel, aber nur um ihm, wie einem heiligen Sebastian, die Pfeile zahlreicher (!) und (!!) in den Leib zu schießen, und stellenweise ein „(sic)“ einzuschalten. Fétis mochte sich bei alledem wie ein Uhu fühlen, auf den die Tagvögel stoßen. Er kündigte einen Nachtragband der „Biographie universelle“ an, der den Ergänzungen und Berichtigungen gewidmet sein sollte, bisher aber nicht erschienen ist. „Einen einzigen Band?!“ rief der unermüdliche Advocatus diaboli van der Straaten; „auch zehn würden nicht ausreichen.“ Ueberhaupt fing die Musik-Gelehrsamkeit in Frankreich und Belgien an, neben Fétis andere Götter zu haben. Coussemacker insbesondere trat mit einer Reihe höchst werthvoller Publicationen hervor. Die „Messe von Tournai“, der Codex voll Compositionen des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts aus Montpellier, die „Nova series scriptorum de musica medii aevi, a Gerbertina altera“, die Arbeit Morelot's über den Dijoner Lieder-Codex waren Gaben, mit denen sich Fétis überholt sah; seine einst Aufsehen erregende Publication einer dreistimmigen Chanson von Adam de la Hale verschwand z. B. neben dem Codex von Montpellier, überdies wies Heinrich Bellermann die Unrichtigkeit der Fétis'schen Uebertragung nach. Fétis mußte daran denken, sein erschüttertes Ansehen durch ein grandioses, jene Detailforschungen in Schatten stellendes Werk glänzend wiederherzustellen — 1869 erschienen zwei voluminöse Bände seiner „Histoire générale de la musique“.*)

Es erweckt Staunen, einen fünfundachtzigjährigen Greis mit solcher Energie und solcher Geistesfrische ein Unternehmen in Angriff nehmen zu sehen, welches bei einer Anlage, wie sie sich in diesem ersten und zweiten Bande zeigt, zu Ende führen zu können allenfalls ein Jüngling von zwanzig Jahren, falls ihm der Himmel eine gehörige Lebensdauer schenkt, hoffen könnte. Um mit Einem Worte Alles zu sagen: mit Schluß des zweiten Bandes ist Fétis noch nicht einmal bei der antik-griechischen Musik. Aber dafür darf sich keine Insel der Südsee rühmen

*) A. d. H. Drei weitere, ebenfalls starke Bände erschienen 1872 bis 76. Der Verfasser kommt aber über das 15. Jahrh. nicht hinaus.

eine Flöte zu besitzen, von der uns Fétis auch nur ein Loch schenkt; es ist in Hinter-Indien kein noch so barbarisches Geigen-Instrument, das Fétis nicht beschreibt, als habe er die Absicht es in den europäischen Conservatorien einzuführen. Dazu gibt er höchst gewissenhaft die Gamme aller dieser Flöten, mit welchen die Menschenfresser ihrer Sentimentalität Ausdruck leihen, die Stimmung all dieser Geigen der hinterindischen Paganinis — zahllose Volksmelodien, Tänze u. s. w. Diese musikalische Weltumseglung hat mit der Musik, welche uns angeht, eigentlich nichts zu thun; sie ist eine ethnographisch-musikalische Rundschau. Aber sie ist lehrreich und werthvoll, wie denn das Wissen seinen Zweck und Werth, gleich dem Schönen, in sich selbst trägt. Die archäologische Abtheilung über die Musik im alten Egypten, mit zahlreichen trefflichen Illustrationen nach alt-egyptischen Denkmalen, darf wol entschieden das Beste heißen, was in diesem Capitel bisher geleistet worden. Man vergleiche damit de la Borde's „Essai" (1780) mit seinem Wirrwarr von Text und seinen französisch-manierirten Kupfern, oder man vergleiche, was Egypten betrifft, die bezügliche Abtheilung im ersten Bande von Forkel's „Musikgeschichte", um den enormen Fortschritt zu erkennen, welchen die Wissenschaft seither gemacht. Es wird überhaupt Zeit, den verschiedenen scheltenden, anklagenden Stimmen gegenüber auf die großen Verdienste des belgischen Gelehrten nachdrücklich aufmerksam zu machen. Gegen die nicht geglückte Uebersetzung jenes kleinen Stückes von Adam de la Hale stelle man, daß Fétis einen berühmten Canon von Okeghem, den bisher Alle, von Ambrosius Wilphingseder bis auf Burney, falsch wiedergegeben, der Erste richtig gedeutet hat; zugleich eine wahre Ehrenrettung des alten Okeghem — das frühere kleine musikalische Ungeheuer ist zu einem trefflichen Tonstücke geworden. Wie unentbehrlich das biographische Musiker-Lexikon, mit all seinen zahllosen Ungenauigkeiten und Fehlern, mit all seinen schiefen Urtheilen und trotz des wenig liebenswürdigen Charakters des Autors, der überall durchblickt, dennoch für Jeden ist, der sich mit Musikgeschichte beschäftigt, wird jeder auf diesem Gebiete Thätige wissen. Habe ich doch, während ich hier über seinen Verfasser schrieb, dasselbe sechs- bis siebenmal zur Hand genommen, um nachzuschlagen — für Fétis sicher die beste Satisfaction. Fétis und Kiesewetter, die beiden Gegner, treffen Beide in dem Punkte zu-

sammen, daß sie es sind, die den jetzt so regen, erfolgreichen Eifer für Musikgeschichte geweckt haben — Jener in Frankreich, Dieser in Deutschland. Auch darin stimmen sie zusammen, daß sie „historische Concerte" zuerst ins Leben riefen; Kiesewetter für geladene Gäste in seinem Hause, Fétis öffentlich. Beide haben damit ein Beispiel hinterlassen, von dem nur zu wünschen wäre, daß es häufiger und besser befolgt würde, als derzeit geschieht.





XI.

Wagneriana.

(Die Aufführung von Richard Wagner's „Nibelungen".)

„Jetzt, Erde, steh' mir fest, du hast noch keinen Größeren getragen!" ruft Grillparzer's Ottokar auf dem Gipfelpunkte seines „Glückes", von dem es dann freilich abwärts, zum „Ende" geht. Wenn nicht Richard Wagner selbst, so dürfte doch der Chorus seiner etwas stark exaltirten Anhänger den gleichen Ausruf hören lassen, wenn es zu der projectirten Aufführung in Bayreuth kommt, die Wagner's Traum einer vier Abende füllenden Aufführung seines musikalischen „Nibelungen"-Dramas verwirklichen soll. Mag dann Wagner danach noch schaffen, schreiben und treiben, was er will, diese musikalischen Haupt- und Festabende werden wol den höchsten Gipfel seiner Künstlerlaufbahn bezeichnen. „Jetzt, Erde, steh' mir fest!" Es ist möglich, daß für Wagner's Gegner — und er hat deren nicht wenige und nicht wenig erbitterte — diese Aufführung ein Tag von Sedan wird und sie ein- für allemal aus dem Felde schlägt; sie kann aber auch für Wagner vielleicht ein Waterloo werden. Es ist sehr möglich, daß im Zusammenhange des Ganzen das „Rheingold" und die „Walküre" eine ganz andere, weit bedeutendere Wirkung machen werden, als bei der vereinzelten Vor- und Aufführung dieser Werke in München der Fall gewesen. Der augenblick-

liche Erfolg, sei er anscheinend günstig oder ungünstig, ist endlich auch immer noch nicht das in letzter Instanz Entscheidende. Weber's „Euryanthe" (auch sonst die Vorläuferin der Musikdramen Wagner's) ist dafür ein lehrreiches Beispiel. Der Erfolg der ersten Aufführung in Wien (1823) war ein solcher, daß der Componist in sehr begreiflicher Selbsttäuschung ihn für einen vollständigen, ja kaum erhört glänzenden Sieg hielt, und doch war es, wie die Folge zeigte, ein maskirtes, ganz vollständiges Fiasco. Aber trotz dieses Fiasco, trotzdem daß sich allerorten die Correspondenzelei und Recensirerei, die nicht weiter sieht, als ihre Nase reicht, und welche damals vor Rossini anbetend auf besagter Nase lag, mit wegwerfender Verachtung über die „langweilige" und „unmelodische Oper" aussprach, ist Euryanthe heute, ein halbes Jahrhundert später, ein Stern erster Größe am Himmel der musikalisch-dramatischen Literatur. Sicher ist es jedenfalls, daß die journalistischen Myrmidonen Wagner's, die literarisch-musikalischen Halbexistenzen, die, unfähig, selbst etwas zu schaffen, sich „kühn entschließen, ihn grenzenlos zu loben" (das letzte Wort ist k e i n Schreibfehler statt: „lieben"), ihr „Je triumphe!" schreien werden, der Erfolg mag sein, wie er will. Die Zeit aber wird jedenfalls und wird in letzter Instanz g e r e c h t richten.

Es ist eines der Zeichen unserer Tage, daß, wo Parteien wider einander aufstehen, sie den Gegner nicht nur bekämpfen und in seine Grenzen zurückweisen, sondern womöglich vernichten wollen. Zuneigung und Haß werden zum Aeußersten gesteigert: „Pastillos Rufinus olet, Gorgonius hircum, nil medium est!" würde Horaz auch hier rufen. So liegen auch Wagnerianer und Anti-Wagnerianer einander in den Haaren; die Einen machen Wagner zum Gott oder Götzen eines fanatischen Cults, der besonders in den musikalischen Wagner-Journalen und Wagner-Journälchen geradehin unausstehlich zu werden beginnt und Wagner m e h r s c h a d e t, als e r n s t, w ü r d i g und e h r l i c h ausgesprochene Bedenken je vermöchten; für die Anderen ist er weiter nichts als ein Competent für's Bedlam, dem nicht ein Funke wirklicher Poesie und wirklicher Musik innewohnt, wobei sie allerdings nicht bedenken, daß an einer künstlerischen Erscheinung, die so viel Widerstreit erregt und deren Werke nicht wegzuleugnende und sehr große Wirkungen hervorbringen, am

Ende doch etwas sein muß — die Einen riechen seinen Partituren entzückt die Pastillos ab, die Anderen den Hircum und halten schimpfend die Nasen zu. Ich erinnere mich, in Kerner's „Seherin von Prevost“ gelesen zu haben, daß „Lorberbaum und Haselstaude magisch auf entgegengesetzte Pole wirken“ — ein Ausspruch, den auch in nichtmagischem Sinne jeder gekrönte Poet von ehemals, wo man die Dichterkrönung unfigürlich vornahm, und jeder ehemalige Corporal unterschreiben wird. Wagner's Bewunderer schleppen solche Schiffsladungen Lorbeer für ihn herbei, daß es kein Wunder ist, wenn die Gegenpartei sich — des Kerner'schen Dietums erinnert. Daß dabei von einer wirklich billigen, gerechten und wohlmeinenden Würdigung der künstlerischen Erscheinung Wagner's kaum eine Rede sein kann, ist unter solchen Umständen begreiflich. Die Wagneriten speien Feuer, wenn man nicht kurz und gut darauf einen oder einige Eide ablegt, daß Gluck, Mozart, Beethoven u. s. w. nur eine Vorbereitung auf Wagner gewesen. Versicherte doch neulich ein Wagner-Blatt bei Gelegenheit einer Mozart'schen Oper: „diese Musik habe allerdings noch ihren Werth und werde ihn wol behalten“. Sehr gnädig. Mozart wird nur um ein Haar nicht in die Rumpelkammer des bloß „historisch Interessanten“ geworfen! Ich meine aber, daß diese Herren sogar schon die blanke Fähigkeit verloren haben, die ideale, nicht übertroffene Schönheit Mozart'scher Musik auch nur zu empfinden. Es gab eine Zeit, wo man Bernini hoch über Phidias stellte, Rafael steif und veraltet fand und Michel Angelo für einen „Kerl“ erklärte: à faire peur!“ Die ewigen Sterne bleiben aber am Himmel, mögen die Winde noch so viel Nebeldampf darunter zusammenblasen — die Nebel zerrinnen endlich und die Sterne treten wieder siegreich hervor. Die Wagner-Propaganda reizt zumeist zum Widerspruche — und freilich auch Wagner selbst, Wagner der Schriftsteller, der ein Todfeind Wagner's des Componisten ist. Manches allzu herbe und allzu scharfe Urtheil der Gegner wäre minder herb und minder hart, wenn der Streit mit mehr Besonnenheit, Anstand und Würde aufgenommen worden wäre.

Wenn Goethe von „literarischem Sansculottismus“ spricht, so durfte man bei dem Tone, den zur Zeit Brendel's die „Neue Zeitschrift für Musik“ anschlug, bei den Petroleum-Artikeln zu Schutz und Trutz Wagner's und Liszt's wol von musikalischem

Sansculottismus reden. Was wol Schumann dazu gesagt hätte, seine in reinster Begeisterung für alles Gute und Edle ins Leben gerufene Schöpfung auf solchen Bahnen zu finden? In ihrer neuesten Phase ist die Zeitschrift wieder und sehr merklich besonnener, gemäßigter und anständiger geworden; man kann sie doch wieder mit Antheil lesen, ohne das Blatt bei der zehnten Zeile indignirt in den Winkel werfen zu müssen. Dagegen trommeln jetzt einige andere Blätter nach Kräften Allarm, und die kleinwinzigen Schreiber voll großmächtiger Wagner-Begeisterung tummeln sich nach Herzenslust herum. Sie sollten mindestens etwas weniger die einfachsten Regeln der Lebensklugheit beiseite setzen. Wenn Wagner's angebliches jüngstes Dictum über die Berliner Musik-Directoren von ihm etwa auch im Freundeskreise geäußert worden, so ist es kein Mittel, ihn bei diesen Directoren und ihrem Anhang (den sie gewiß haben) in Gunst zu setzen, wenn die Sache sofort als Dictum memorabile in alle Welt hinausgetrompetet wird.

Im Publicum stehen die Actien Wagner's im Augenblick sehr gut, und es ist also der Moment für die Aufführung jener Trilogie oder Tetralogie glücklich und günstig genug. Man täusche sich aber nicht! Wagner ist bei dem launenhaften, heißgrätigen Theaterdemos eben Mode — man fürchtet zudem, für einen Obscuranten, einen Reactionär, einen Menschen, der „nicht auf der Höhe moderner Bildung steht", gehalten zu werden, wenn man nicht enthusiastisch für die „Meistersinger" u. s. w. schwärmt. Besonders sind viele junge Damen in diesem Sinne enragirte Wagnerianerinnen, wie denn die schönere Hälfte der Menschheit ihre Gunst und Abgunst insgemein nach unklaren Sympathien und Antipathien zu vertheilen pflegt. Man möge übrigens das Letzte nicht mißverstehen. Goethe spricht einmal das harte Wort: das Publicum sei unfähig, ein Talent zu beurtheilen — aber er hätte sich wol auch seines eigenen, an anderer Stelle und in anderer Beziehung gethanen Ausspruches erinnern mögen, daß der Mensch sich in seinem dunklen Drange des rechten Weges wohl bewußt ist. Kunstwerke, die dauernd und lebhaft die Zustimmung der Menge finden, müssen irgend welchen Kern, irgend welchen Gehalt besitzen, irgend welche lebendige Idee ihrer Zeit in entsprechender Form treffend und packend mit den Mitteln der Kunst ausgesprochen haben — kann und

soll aber das Kunstwerk mehr? Und so dächte ich denn, daß sich in der „Wagner-Frage“ selbst die Gegner endlich um einen Modus vivendi umsehen sollten.

Wagner ist in der Geschichte der Musik in der That eine epochemachende Gestalt. Ihn aber als den Gipfel der möglichen Kunst-Entwicklung proclamiren zu wollen, ist einfach eine Lächerlichkeit, die wir Leuten überlassen, welchen der Himmel eine genugsam harte Stirne gab, um damit gegen die Ehrentempel der früheren Meister gleich den eisernen Schafsköpfen der antiken Mauerbrecher (aries) anzustürmen.

Wenn die allerersten Anfänge der Tonkunst — historisch genommen — darin bestehen, daß Poesie und Musik untrennbar ineinandergeschmolzen sind oder, wenn man will, ihre Keime einander einstweilen durchdringen, so scheint in diesen letzten Zeiten bei Wagner die Musik und Poesie zu diesem uranfänglichen Zustand zurückzukehren. Die Schlange schließt sich zum Ringe und beißt den eigenen Schweif. Aber es sind hier nicht mehr jene anfänglichen Keime, die sich hernach trennten, so daß Poesie und Musik, eine jede für sich, zum hohen, vollblühenden, fruchttragenden Wunderbaum erwuchs — es soll hier vielmehr die höchst ausgebildete Poesie und höchst ausgebildete Musik sich wieder zu jenem ersten primitiven Zustand amalgamiren. Die Wagnerianer schreiben nun der Welt auf die Rechentafel folgendes Additions-Exempel hin: „Goethe + Beethoven = Richard Wagner“. Aber es laufen in der Welt zu viele Juristen — römische und sonstige — herum, um nicht zu wissen, was eine Transactio (zu Deutsch: ein Vergleich) ist, um hier nicht etwas Aehnliches zu finden und den Wagnerianern nicht vorzurücken, ihre Addition sei nach der sogenannten Regula falsi der Rechenmeister aufsummirt. Bei einer Transactio bequemen sich nämlich zwei im Rechtsstreit begriffene Gegner, ein jeder ein Namhaftes von seinen Ansprüchen zu opfern und über ein Drittes übereinzukommen, das dann Beiden recht ist, einzeln genommen aber keinem von Beiden zu seinem vollen (wirklichen oder vermeinten) Recht verhilft. So müssen bei Wagner's „Kunstwerk der Zukunft“ (mit dessen Verwirklichung er im „Tristan“, den „Nibelungen“ und den „Meistersingern“ Ernst macht) Poesie und Tonkunst eine jede ein Tüchtiges von dem opfern, was ihnen von Gott und Rechtswegen gebührt, um sich in jenem Dritten, eben Wagner's idealem

Kunstwerke, zu vereinigen. Wenn nun Wagner selbst und seine Trabanten z. B. die ganze Kammermusik für unberechtigt, mindestens für einen zur Zeit nur noch „historisch" zu tolerirenden Raupen- oder Puppenzustand der Musik halten, so irren die Herren gewaltig, wenn sie etwa glauben, daß wir die ganze Literatur der Sonaten, Trios und Quartette u. s. w. als Gerümpel beiseite werfen oder in den Ofen stecken und uns zum Ersatze an „Tristan" und das „Rheingold" halten werden. Die neuen, wohlfeilen, kritischen, schön ausgestatteten musikalischen Classiker-Ausgaben von Breitkopf, Cotta, Leuckart, Peters u. s. w. kommen in diesem Sinne gerade zur rechten Zeit. Sie etwa durch Journalistenhand verbrennen zu lassen (versteht sich, Partei-Journalisten), wie weiland die Inquisition mißliebige Bücher verbrannte — das dürfte doch etwas schwer auszuführen sein. Wir werden also nach wie vor Mozart's, Bach's, Beethoven's, Haydn's Clavierwerke spielen, Schubert's und Schumann's Lieder singen, ohne erst bei dem obersten Tribunal der „Neudeutschen" dafür einen Licenzschein zu lösen; ja wir werden uns unterstehen, z. B. Mendelssohn's Concert-Ouvertüren als wahre und hohe musikalische Dichterwerke anzuerkennen; wir werden gelegentlich sogar einen Sperrsitz oder eine Loge in Meyerbeer's „Robert" oder „Hugenotten" einnehmen, obgleich für Wagner und seine Queue de Robespierre gerade Mendelssohn und Meyerbeer die Leute sind, von denen sie meinen, ceterum vero censemus u. s. w. — und die weltberufene Schrift „vom Judenthum in der Musik" eigentlich diese Beiden angeht. Wagner gleicht hier dem Haman im Buche Esther, der, um einige Juden, die er nicht leiden konnte, loszuwerden, ganz Israel in die Pfanne gehauen wissen wollte. Dem Haman ging's am Ende schlecht genug: „endlich henkten sie ihn und seine Söhne an den Galgen" (Esther IX. 25). Unsere Judenschaft ist zum Glücke humaner, als weiland ihre Väter in Susa zur Zeit des Königs Ahasverus gewesen. Sie hat sich begnügt, den Feind in einer Fluth von Gegenschriften zu ersäufen. Sie hätte sich aber füglich auch diese Mühe ersparen können. Kehren wir zur Hauptsache zurück: Wenn wir vorhin bemerkten, daß ursprünglich Poesie und Musik untrennbar verbunden auftreten, so gilt dieses auch von den allerersten Anfängen unserer (mit Kiesewetter zu sprechen) europäisch-abendländischen Musik. Die uralte Kirchenhymne, der Psalm, die

Sequenz wurden gar nie gelesen, sondern gesungen; die cantilirende Melodie — nicht ohne stark antikisirende Anklänge — wäre ohne das dazu gehörige Wort alles Haltes beraubt, fast durchwegs unverständlich. Aber wie nun die Musik nicht blos eine Schleppträgerin der Poesie, sondern eine Kunst ist, die selbstständig dazustehen vermag, beginnt sie bald ihre eigenen Zwecke, specifisch-musikalische Zwecke, zu verfolgen. Der unisone Gesang der rituellen, geheiligten Melodien wird zum „Tenor" oder „Cantus firmus" und überbaut sich mit einer, zwei, drei und mehr Gegenstimmen. Aus rohesten Anfängen entwickelt sich im vierzehnten Jahrhundert der „Contrapunkt". Die gesteigerte Uebung begnügt sich bald nicht mehr damit, daß es nur eben zusammenklinge; die Gegenstimmen fangen an, sich zu thematischen Führungen, Nachahmungen, Canons, Fugen zu gestalten, die den „festen Grundgesang" wie ein vielkünstliches Gewebe einhüllen — das Textwort muß sich recken und strecken, wie es kann und mag. Die Niederländer des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts stehen hier als Meister obenan. Da erhebt sich beim Tridentiner Concil der Sturm gegen die sogenannt „verkünstelte" Musik im Namen der mit ihr verbundenen Poesie, d. h. der Ritualtexte, die ja die Hauptsache seien und von denen wegen all dieser Nachahmungen, Canons, Fugen u. s. w. kein Zuhörer eine Sylbe verstehe. Aber die Musik hält diesen Sturmstoß einstweilen aus, noch hat *diese* Art von Tonkunst ihr Letztes und Höchstes nicht ausgesprochen, sie hat noch Lebenskraft. Palestrina und seine Schule bringt die ideale Vollendung dessen, wonach die Niederländer zwei Jahrhunderte lang gerungen. Die mehrstimmige Musik für die Kirche findet officielle Anerkennung (1565). Aber schon nach wenigen Jahrzehnten erhebt sich zu Florenz in der dortigen feinen, durchaus mit antikisirenden, Dank dem Unions-Concil (1439) vorzugsweise griechischen und speciell platonischen Elementen gesättigten Gesellschaft ein neuer Sturm gegen die bisher allein herrschende Musik, dem sie diesmal zu widerstehen nicht vermag, denn *jetzt* ist sie über ihren Höhenpunkt hinüber und gerieth, wie andere Künste im gleichen Stadium so oft, ins Maßlose und in Verschwendung der Kunstmittel. (Die 16-, 24- und 48stimmigen Singesätze von Abattini, Virgilio Mazzocchi, Benevoli u. s. w.) Die Florentiner erheben auf die Autorität Platon's hin und im Streben, auch für die Musik die

„Renaissance“, das ist die Wiedergeburt des Alterthums herbeizuführen, im Namen der Dichtung Protest gegen die durcheinandersingenden Stimmen der Contrapunktisten. Vincenzo Galilei eröffnet die Feindseligkeiten, indem er seinen „Dialogo della musica antica e della moderna“ (1581) als Kriegserklärung gegen die „Impertinenzie dei Contrappuntisti“ schreibt. Die bisherige Musik, meint Giulio Caccini (1600), sei eine Zerfleischung der Poesie (laceramento della poesia). Graf Johannes Bardi, der Mäcen all dieser Musiker, Musik-Dilettanten, Musikkenner, Musikfreunde und Musik-Reformatoren, die im Palazzo Bardi ihre platonisirenden Conventikel und Symposien hielten, findet es so lächerlich, daß das Wort sich der Musik anbequemen solle, „als es lächerlich wäre, wollte der Diener dem Herrn, das Kind dem Vater befehlen“. Die Musik soll declamatorisch, dramatisch werden, eine genaue Nachahmung der Rede mit ihren Hebungen, Senkungen, Flexionen, Schlüssen. Der Sologesang mit beziffertem Baß entsteht; die ersten Musikdramen von Peri und Caccini in Florenz, von Emilio del Cavaliere und Kapsberger in Rom, von Monteverdi und Marco da Gagliano in Mantua entstehen. Für uns sind sie, gegenüber der vollendet idealen Kunst eines Palestrina, Vittoria, Soriano, Marenzio u. s. w., kläglich steife, armselige, einzelne Momente abgerechnet, der Schönheit so ziemlich bare Incunabeln; wir begreifen kaum, wie das monotone Gänsegeschnatter dieses Stile rappresentativo oder recitativo das Wohlgefallen, ja das Entzücken der Zeitgenossen erregen konnte. Und doch war Letzteres der Fall in einem Grade, daß die ältere Musik sozusagen über Nacht und mit Einem Schlage abgethan und erledigt war. Als 1640 Lelio Guidiccioni in Rom schüchtern den frevelhaften Gedanken äußerte, die Musik sei in den letzten fünfzig Jahren gesunken, setzte sich der römische Musikfreund Pietro della Valle hin und wies den guten Lelio mit einem „Discorso“ in Form eines Sendschreibens, das eine ganze Abhandlung bildet, zurecht.*) Man sieht aus diesem Schriftstücke, aus dem biographischen Werke des Nicius Erythräus und anderen Schriften der Zeit, wie jetzt der Cult der Sänger, Sängerinnen, Virtuosen u. s. w. begann. Die Eman-

*) A. d. H. Abgedruckt in Gio. Batt. Doni's Trattati di Musica (Firenze 1763) II, 249.

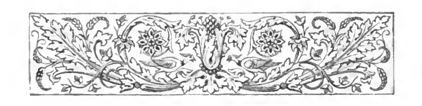
cipirung des Individuums, welche den Grundzug der Renaissance bildet, vollzog sich auch hier. Die Peri, Caccini, Agazzari, Gagliano, Antonio Brunetti u. s. w. schickten ihren Compositionen neuen Styls lange, ausführliche Vorreden voran, worin sie historisirend und ästhetisirend die Gründe, Schritte und Zwecke ihrer Reform darlegen. Selbst Palestrina hat nur noch „historischen Werth". Man solle seine Arbeiten nicht mehr singen, sondern wie edle Antiken im Museo aufbewahren, meint — sechsundvierzig Jahre nach Palestrina's Tod — Pietro della Valle. Als Jahr dieses Umschwunges, dieser ersten großen „Katastase" (wie Plutarch sagen würde) kann in runder Zahl 1600 angenommen werden. Die ganze Sache erinnert erstaunlich an Wagner's modernste Reformen. Aber Schwester Musik bekam es auch nach dieser Katastase allmälig wieder satt, der Schwester Poesie die Schleppe nachzutragen — sie fing an, auf dem neuen Gebiete ihre eigenen Zwecke zu verfolgen. Die cantable Melodie, die gearbeitete, gegliederte Arie, die zierende Coloratur blühte allmälig, wie eine erquickende Oase aus der Sandwüste des Stile rappresentativo auf. Es genüge, Namen zu nennen, wie Cavalli, Carissimi, Pietro Ziani, Stradella, Marcanton Cesti und die brillante neapolitanische Schule mit ihren A. Scarlatti, Traetta, Feo, Pergolese u. s. w. Und wieder kam, als die Musik in glänzendster Entwicklung die mit ihr verbundene Poesie zurückgedrängt hatte, im Namen der Poesie die Reform, die zweite Katastase, um 1760 durch Gluck. Wie seine Ahnen, die Florentiner, tritt er mit einer Kriegserklärung und mit offenen Manifesten für sein Reformatorwerk auf — wer kennt nicht die berühmten Vorreden zur „Alceste", zu „Paride ed Elena"?

Aber Gluck gebot über ganz andere Kunstmittel als weiland die Florentiner, denen anfangs nichts mehr fehlte, als eben Alles. Gluck desavouirt nicht das im Laufe von anderthalb Jahrhunderten hoch und bewundernswerth ausgebildete Recitativ, nicht den süßen Schmelz der Melodie der Neapolitaner, aber er will alles Unwahre, Undramatische, blos Formelle und Conventionelle ausjäten, das sich daran allmälig angehängt, ja aus dem jene Kunst-Elemente sich sogar theilweise erst in bestimmter Gestalt entwickelt. Mozart greift Gluck's Reform mit der sicheren Hand des Genies auf. Aber er ist kein Gluckianer, wie zum Beispiel einige französische Nachzügler Meister Christoph's. Wenn dieser,

wie er sagte, „stets zu vergessen suchte, daß er Musiker sei“, so erinnerte sich Mozart fortwährend daran. Und schon bei ihm verfolgt die von Gluck gemaßregelte Musik wieder ihre eigenen Zwecke, und es entwickelt sich im Laufe der Jahre und Jahrzehnte endlich jene neuere Opernform, gegen welche (die dritte Katastase) wieder im Namen des Wortes, im Namen der Poesie Wagner kämpfend und reformirend auftritt — nicht mehr in einzelnen Vorreden wie weiland die Florentiner oder Gluck, sondern in ganzen Büchern. Aber sein Standpunkt ist doch wieder ein etwas anderer. Nicht die Rede blank nachahmen will er, noch Recitativ und Melodie blos von undramatischen Auswüchsen reinigen, sondern das Wort seiner Poesie soll die Musik als „unendliche Melodie“, wie er es nennt, „ausgebären“, um dann gleichberechtigt und untrennbar zu jenem Dritten, dessen wir oben gedacht, zusammenzuschmelzen. Man mag von Wagner sagen und halten, was man will, so viel ist sicher: wir haben durch ihn wieder gelernt, ein dramatisches Tonwerk als in sich geschlossenen Organismus, als ein Ganzes anzuerkennen, eine Oper von Anfang bis zu Ende mit Aufmerksamkeit und Antheil anzuhören und in ihr nicht blos, wie in den Dreißiger- und Vierziger-Jahren der Fall war, ein Aggregat ansprechender Melodien zu sehen, beliebte Motive für Drehorgeln, Variationenschmiede und Militär-Capellen, die Jedermann beim Heimgehen nachträllerte, und so den Spruch des „Faust“-Prologs bewährte: wenn der Künstler ein Ganzes gegeben, so reiße es das Publicum in Stücke. Die Componisten zogen es daher vor, lieber gleich selbst ein Stückwerk zu geben. Von Wagner, der uns zum Gegensatze immer ein Ganzes gibt, würde der Weg nicht nur vorwärts, sondern auch rückwärts, zum Beispiele zu Gluck, führen, wollten wir sein Unternehmen recht verstehen. Seine Aufgabe ist eine hohe, sein Streben ein höchst ernstes und aufrichtiges, und möchte dann das gewonnene Resultat aussehen wie es will, man muß vor dieser, das für recht Gehaltene rücksichtslos verfolgenden künstlerischen Ehrlichkeit und Energie Respect haben. Daß wir nun den Mann der „dritten Katastase“ als eine epochemachende Erscheinung anzuerkennen haben, ist nach dem kurzen historischen Ueberblick, den ich zu geben versucht habe, wol außer Zweifel. Wie wird sich nun aber, fragen wir weiter und mit Recht, die Epoche selbst gestalten? Werden sich wol an d i e s e Reform auch

wieder solche die Kunst fördernde, ihr Gebiet erweiternde, neue Gestaltungen derselben bringende Consequenzen hängen, wie bei den früheren Reformen der Fall gewesen? Wagner ist zwischen die verworrenen, zerfahrenen, depravirten Opernzustände der Zeit vor 1850 wie ein reinigendes Gewitter gefahren; ob aber dieses Gewitter den Luftkreis kühlen und klären oder ob es, wie Gewitter so oft, eben nur einige Tage schlechten Wetters zur Folge haben wird, wer kann es zur Zeit sagen? So viel ist gewiß: würden Wagner's Principien allgemein giltige, allgemein befolgte Kunstgesetze, so könnte man rufen: Finis musicae! Das reiche Gebiet der Tonkunst verengte sich zum bloßen Raume des Zukunftstheaters, und Wagner's Genesis der „unendlichen Melodie", welche vom Worttexte „ausgeboren" wird, erinnert so sehr an den in der Retorte chemisch zusammengebrauten Homunculus, der nur in seiner Glasflasche leben kann und gestaltlos zerflattert, wenn die Flasche zerschellt, daß freudig aus voller Brust zu singen, freudig die Melodie in der Phantasie wie einen neuen schönen Stern aufgehen zu sehen dem Componisten künftig unmöglich wäre. Muß er doch dem Texte Wort nach Wort, Satz nach Satz ängstlich nachkriechen, ihn rütteln und schütteln, bis die glückliche Niederkunft desselben mit der „Unendlichen" erfolgt! Robert Schumann aber schrieb unter seine Musik- und Lebensregeln auch die: „Neue, kühne Melodien mußt du erfinden."





XII.

Alessandro Stradella.

Es gleicht beinahe einer seltsamen Ironie, wenn ein musikalisches Talent erster Größe, was es etwa an Nachruhm im Publico besitzt, einem anderm, im Vergleiche zu ihm sehr kleinen Talente danken muß. Der Name Alessandro Stradella erfreut sich zur Zeit einer gewissen Popularität — aber nicht weil er, wie Kiesewetter meint „sich den Besten anreiht“ *), nicht weil seine Zeitgenossen von ihm sagten: „Stradella, riconosciuto senza contrasto per il primo Apollo della musica“ **), nicht weil seine Compositionen den Feuerzug des Genies zeigen, und von einer Meisterschaft der Tonfügung sind, über welche unsere Zeit, die alles, auch den Tonsatz, emancipiren möchte, zu leicht wegsieht; sondern — weil Herr von Flotow den guten Stradella zum Helden einer hübschen, lustigen Faschingsoper gemacht hat, deren Musik sich neben echtem Stradella allerdings ausnimmt,

*) Gallerie u. s. w. S. 20.

**) A. d. H. Schlußworte des Verlegers am Ende des Textbuches ur Oper la forza dell' amor paterno. Ein Exemplar dieses Librettos, Genua 1678 gedruckt, befand sich in Burney's Besitz. Siehe dessen General History of Music IV, 105.

wie ein aus bunten Latten zusammengenageltes Gartenhäuschen neben einem Palast im edelsten Renaissancestyl.*)

Schlagen wir unseres alten Johann Gottfried Walther „Musicalisches Lexicon" auf, so finden wir Seite 581 laconisch genug: „Stradel, ein in der Republic Venedig gestandener Opern-Componist ist, wegen Entführung eines dasigen Patricii Maitresse, die er im Singen perfectioniren sollen, in Rom und Turin von 3 dazu bestellten Assasins aufgesucht, und endlich zu Genua ums Jahr 1670 ermordet worden. S. die Histoire de la Musique. T. l. p. 41 seqq." Das Buch, auf welches sich Walther beruft, ist ohne Zweifel die kurz vorher erschienene Histoire de la musique, de ses effets depuis son origine jusqu'à present, Paris 1715 von Bourdelot. Der Autor, der eigentlich Pierre Michon hieß (1610 — gest. 9. Febr. 1685) war Zeitgenosse Stradellas, und starb nur vier Jahre nach des letzteren Tod, er muß also die Begebenheit der Ermordung des berühmten Sängers, die ohne Zweifel ungeheueres Aufsehen gemacht hat, in frischer Erinnerung gehabt haben. Bourdelot hinterließ sein unvollendetes Manuscript seinem Neffen Pierre Bonnet, der indessen, ohne das Werk der Oeffentlichkeit übergeben zu haben, 1708 starb. Endlich vollendete der jüngere Bruder Jacob Bonnet, Kassirer des Pariser Parlaments (payeur des gages du parlement) das Buch, bei dessen endlichem Erscheinen seit Stradellas Tod nur erst 34 Jahre verflossen waren. Denn Stradella endete seine Laufbahn nicht, wie Bourdelots Buch angiebt, und seitdem immer wiederholt wird „um 1670" sondern wurde zwischen dem 6. und 16. Juni 1681 zu Genua ermordet. Die ziemlich ausführliche Erzählung des Bourdelot'schen Buches mag daher von Jacques Bonnet herrühren, denn Bourdelot selbst hätte bei Abfassung dieses Berichtes, die nothwendig zwischen 1681 und 1685 hätte geschehen müssen, doch wol gewußt, daß sich die Sache erst ganz kürzlich zugetragen. Der Bericht verliert aber deswegen nichts an seiner Glaubwürdigkeit.

Bourdelots Buch gehört, trotz der drei Auflagen, die es erlebte (1715, 1725, 1743) zu den Seltenheiten — ich will

*) Womit nicht gesagt sein soll, daß man gelegentlich in einem solchen Gartenhäuschen nicht recht gerne sitzen mag.

also die von Stradella handelnde Partie desselben in treuer Uebersetzung hier einfügen:

„Einer, Namens Stradel, ein berühmter Musiker, welchen die Republik Venedig zur Composition der dort während des Carnevals so glänzenden Oper gewonnen hatte, bezauberte ebenso sehr durch seine Stimme, als durch seine Compositionen. Ein vornehmer Venetianer, Namens Pig. . ., hatte eine Geliebte*), die ganz hübsch (assez proprement) sang. Er wollte, daß der Musiker sie im Gesange vervollkommne, und führte ihn bei ihr ein, was allerdings gegen die Gewohnheiten der Venezianer war, welche die Eifersucht bis zum Aeußersten treiben. Nach einigen Monaten Unterrichts fanden Lehrer und Schülerin, daß sie eine wechselseitige Neigung für einander empfanden. Sie beschlossen mit einander bei erster Gelegenheit nach Rom zu entweichen — zu ihrem Unglück fand sich diese Gelegenheit nur zu bald; eines schönen Morgens**) schifften sie sich nach Rom ein. Ueber diese Flucht gerieth der vornehme Venezianer außer sich; er beschloß, koste es was es wolle, durch den Tod beider sich zu rächen. Er ließ sofort zwei der berühmtesten Meuchelmörder, die damals in Venedig waren, rufen und kam mit ihnen überein, daß sie für dreihundert Pistolen den Stradel und seine Geliebte aus dem Leben schaffen; er zahlte ihnen die Hälfte der Summe im Voraus, versprach ihnen auch Ersatz der Reisekosten und versah sie mit einer ausführlichen Instruction zur Vollbringung der That. Sie nahmen den Weg nach Neapel, wo sie erfuhren, Stradella befinde sich mit seiner Geliebten, welche für seine Frau gelte, in Rom. Sie gaben davon sogleich dem vornehmen Venezianer Nachricht, mit der Versicherung, der Streich werde nicht fehl gehen, wenn sie Stradella noch in Rom finden. Zugleich baten sie um Empfehlungsbriefe an den venezianischen Gesandten in Rom, um dort eines Asyls sicher sein zu können. In Rom angekommen erfuhren sie auf ihre Erkundigungen: Stradel werde morgen um 5 Uhr Abends***) eine geistliche Oper von der Art, welche die Italiener Oratorium nennen, in der Kirche St. Johannes

*) une maitresse — ich lasse unentschieden, in welchem Sinne das Wort hier gebraucht erscheint.

**) Im Originale: „une belle nuit“, was vielleicht wörtlich zu nehmen ist.

***) Diese Zeitbestimmung ist nicht italienisch.

in Laterano aufführen. Die Mörder versäumten nicht, sich dort einzufinden, weil sie ihren Anschlag ausführen zu können hofften, wenn sich Stradel mit seiner Geliebten Abends nach Hause begeben werde. Aber der einstimmige Beifall, den der große Musiker bei allem Volke für seine Aufführung fand, verbunden mit der Schönheit der Musik, die einen tiefen Eindruck auf die beiden Mordgesellen machte, verwandelte wie durch ein Wunder ihre Mordplane in Mitleid, und beide waren darüber einig, wie Schade es wäre, einen Mann zu tödten, dessen ausgezeichnetes Genie für die Musik die Bewunderung von ganz Italien bilde, und, von gleicher Empfindung ergriffen, beschlossen sie, ihm das Leben, statt es ihm zu rauben, vielmehr zu retten. Sie warteten also ab, bis er aus der Kirche ging, machten ihm auf der Gasse ihr Compliment über sein Oratorium*), und gestanden ihm ihren Plan, ihn nebst seiner Geliebten zu erdolchen, um Pig.... wegen des an der Dame begangenen Raubes zu rächen, daß sie jedoch, gerührt von der Schönheit seines Gesanges ihren Entschluß geändert hätten. Sie riethen ihm, gleich am folgenden Tage abzureisen und einen sicheren Zufluchtsort aufzusuchen: sie ihrerseits seien entschlossen, dem Pig.... von ihm zu melden: als sei er am Abend vor ihrer Ankunft in Rom von dort abgereist, damit sie Pig.... nicht einer Nachlässigkeit zeihe. Stradel ließ sich das nicht zweimal sagen, und begab sich sofort mit der Geliebten nach Turin. Ihre königliche Hoheit, die jetzt den Titel Madame Royale führt, war damals Regentin. Die beiden Meuchelmörder kehrten nach Venedig zurück, und überredeten den vornehmen Venezianer, daß Stradel, wie sie ja schon gemeldet hätten, sich aus Rom entfernt habe, um sich nach Turin zu begeben. Dort aber sei es viel schwerer als in anderen Städten Italiens einen Meuchelmord von Belang zu begehen, wegen der Garnison sowol, als wegen der Strenge der Justiz, die auf Asyle, welche Mördern zur Zuflucht dienen, nicht so viele Rücksicht nehme, es

---

*) Die Tradition bezeichnet das Oratorium S. Giovanni Battista als das Werk, dem Stradella sein Leben zu danken hatte. Diese Ueberlieferung wird wol richtig sein, denn die Laterankirche ist dem h. Johannes Baptista geweiht; man darf sogar annehmen, daß der 24. Juni (das Kirchenfest des Heiligen) 1679 oder 1680 der Tag der merkwürdigen Begebenheit war. Die Verfolgung Stradellas hörte von da nicht auf — im Juni 1681 aber ereilte ihn sein Geschick.

wäre denn bei einem Gesandten. Aber deswegen war Stradel keineswegs der Sache ledig; der vornehme Venezianer sann auf Mittel, seine Rache in Turin ins Werk zu setzen. Um desto sicherer zu gehen, zog er den Vater der Geliebten ins Vertrauen, und dieser reiste mit zwei anderen Meuchelmördern von Venedig ab, um seine Tochter mit Stradel in Turin zu erdolchen.*) Er hatte Empfehlungsschreiben des Herrn Abbé d'Estrade, damals französischen Gesandten in Venedig, an den Herrn Marquis von Villars, den französischen Gesandten in Turin. In diesen Briefen ersuchte der Herr Abbé den Herrn Marquis: um seine Protection für drei Geschäftsmänner (Négocians), welche einige Zeit in Turin bleiben würden. Das waren nun die drei Mörder, welche regelmäßig den Herrn Marquis aufwarteten, und inzwischen die Gelegenheit abwarteten, ihren Streich mit Sicherheit auszuführen. Aber Ihro königliche Hoheit, welche die ganze Geschichte des Stradel erfahren hatte, ließ das Mädchen in ein Kloster stecken, da sie die Gesinnung der Venezianer wol kannte, die solche Beleidigungen nie verzeihen; des Tonkünstlers aber bediente sie sich für ihre Musik. Eines Abends um sechs Uhr, als er auf den Wällen von Turin spazieren ging, überfielen ihn die drei Mörder, jeder versetzte ihm einen Dolchstich in die Brust, worauf sie eiligst zum französischen Gesandten, als in ihr sicheres Asyl, flohen. Viele Leute, die sich auch auf den Wällen ergingen, sahen den Streich, es entstand ein so gewaltiger Lärm, daß sogleich die Stadtthore gesperrt wurden. Ihro königliche Hoheit ordnete, als sie die Neuigkeit hörte, sogleich die Verfolgung der Mörder an. Da man wußte, daß sie sich zum französischen Gesandten geflüchtet, so verlangte die Regentin ihre Auslieferung, welche der Gesandte jedoch mit der Entschuldigung ablehnte, daß er, in Erwägung der den Gesandtschaftshotels eingeräumten Privilegien, ohne Vorwissen seines Hofes die Schutzsuchenden nicht ausfolgern könne. Diese Angelegenheit machte durch ganz Italien den größten Lärm. Marquis von Villars wollte den Grund des Mordanfalls wissen, den ihm seine Schützlinge auch vollkommen erklärten. Er schrieb jetzt deswegen an Herrn Abbé von Estrade, welcher brieflich antwortete: er sei von Pig. . . . einem

*) Die „Geliebte“ scheint also von keineswegs vornehmer Abkunft gewesen zu sein.

der mächtigsten Edeln Venedigs, so zu sagen übereilt worden. Wie nun aber Stradel an den erhaltenen Wunden nicht starb, ließ M. de Villars die Mörder heimlich entwischen. Das Haupt dieser Kerle war der Vater des Mädchens — er würde auch seine Tochter ohne Gnade erdolcht haben, wäre er ihrer habhaft geworden.

Aber wie nun die Venezianer bei einem Liebesverrath ganz unversöhnlich sind, so entging Stradel der Rache seines Feindes doch nicht, welcher fortwährend seine Kundschafter in Turin hatte, um die Schritte jenes andern unausgesetzt zu bewachen.

Und so kam es nun, wie folgt: ein Jahr nach erlangter Heilung wollte der Tonkünstler aus Neugier Genua mit seiner Geliebten sehen, welche sich Hortensia nannte*), und welche Ihro königliche Hoheit während seiner Reconvalescenz mit ihm verheirathet hatte. Aber den Tag nach ihrer Ankunft wurden sie in ihrem Zimmer ermordet, und die Mörder entflohen auf einer Barke, welche sie im Hafen von Genua erwartete, so daß von ihnen keine weitere Rede war. So endete der vortrefflichste Tonkünstler Italiens; es war um das Jahr 1670."

So weit unser augenscheinlich sehr gut unterrichtete Gewährsmann, dessen Nachrichten zum Theile aus dem Hotel Villars stammen mögen. In der Jahreszahl des Todes irrt er aber, wie gesagt. Eine der in der k. Bibliothek zu Modena befindlichen Partituren Stradellas giebt darüber merkwürdige Aufschlüsse. Zwei der edelsten Familien in Genua feierten eine Hochzeit: Carlo Spinola vermählte sich mit Paola Brignole. Die Vermählung sollte durch die glänzendsten Festlichkeiten verherrlicht werden, und der „Apollo des Jahrhunderts", Stradella, componirte dazu eine sogenannte Serenata, mit welchem Namen man bekanntlich Compositionen nach Art einer Oper bezeichnete, welche insgemein für eine geringere Personenzahl von Ausführenden geschrieben, nicht für das öffentliche Theater, sondern zu irgend einer Festfeier in einem vornehmen Privat- oder in einem Regentenhause bestimmt waren. (Noch Mozart hat dergleichen componirt: il sogno di Scipione und Ascanio in Alba.) Stradellas Serenata heißt „il barcheggio", hat zwei Abtheilungen und beschäftigt nur drei Personen: Anfitrite, Nettuno, Proteo.

*) „qui s'appelloit Ortensia." Hieß sie etwa anders?

Dem letzten Blatte hat der Copist die Bemerkung beigesetzt: 1681, 16 giugno, l'ultima composizione del Sign. Stradella.*) Nach dem Kirchenbuche der S. Maria-Magdalenen-Kirche zu Genua geschah die Trauung des vornehmen Paares am 6. Juli 1681.**) Hiernach ergiebt sich die annähernde Bestimmung des Todestages, sicher jene des Todesjahres. Auch sieht man, daß Stradella nicht bloße Neugier (wie der Bericht sagt) nach Genua führte, er reiste hin, um seine Serenata in Scene zu setzen, nicht aber (wie Fétis meint) seine 1678 für Genua geschriebene Oper la forza dell' amor paterno. In diese letztere Zeit scheint vielmehr erst der Anfang seines Romans mit Hortensia zu fallen. Flotows Oper mit ihren beiden komischen Banditen, die eben deswegen doppelt komisch wirken, weil einer das Spiegelbild des andern ist, mit dem zierlichen Ständchen und mehr anderen französisch-pikanten Melodien, die Stradella hier zu singen hat (der wirkliche Stradella würde sie mit Verwunderung, wenn auch schwerlich mit Bewunderung hören) mit dem glücklich eingeflochtenen venezianischen Carneval u. s. w. lenkte wie gesagt die Aufmerksamkeit des Publikums auf den früher gründlich vergessen gewesenen Meister. Um das Jahr 1849 tauchte plötzlich eine „Kirchenarie von Stradella“ auf: Pietà Signore u. s. w. seitdem ohne Ende auf Kirchenchören und in Concerten als echter, wirklicher Stradella gesungen. Aber wer den echten, wirklichen Stradella kennt muß mit großer Bestimmtheit erklären, daß diese, in der That schöne und effectvolle Arie alles mögliche Gute und Vortreffliche sein kann, nur keine Composition Stradellas. Unter der wirklich enormen Menge von Compositionen dieses Meisters, welche die Bibliothek zu Modena besitzt,***) kömmt sie nicht vor. Das wäre endlich noch kein schlagender Beweis gegen die

---

*) A. d. H. Diese Bemerkung findet sich nicht auf dem letzten Blatte der Serenata, sondern nach der instrumentalen Einleitung (der „Sinfonia“), vor dem Duett, mit welchem die Handlung beginnt. Sie lautet übrigens: Inuentione per un Barcheggio: 1681, 16 Giugno. L'ultima compositione del sig. Alro. Stradella.

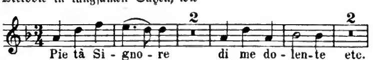
**) Ich danke diese Notiz dem gründlichen Stradella-Forscher, dem eben so gelehrten als liebenswürdigen Catelani, Bibliothekar zu Modena, den leider seitdem ein allzufrüher Tod der Welt entrissen hat.

***) A. d. H Man vergleiche Catelanis ausgezeichnete Monographie Delle Opere di Alessandro Stradella esistenti nell' archivio musicale della R. Biblioteca Palatina di Modena. Modena 1866.

Echtheit — sie könnte ja wo anders hergeholt sein. Aber ihr Styl gleicht dem Style der Musik Stradellas nicht nur nicht, sondern steht damit in schreienden Widersprüchen. Der Charakter dieser sogenannten Stradella-Arie ist eine Mischung von Reminiscenzen an den neapolitanischen Musikstyl in der Weise Alessandro Scarlattis, Feos und Vincis, und völlig moderner Effekte. Man findet in den Arbeiten jener Meister allerdings Züge „die man der Zeit nicht zugetraut haben würde“ — aber eine Steigerung, wie



ist ihrer Weise so völlig fremd, so erzmodern, daß ich um dieser einen Stelle willen die ganze Composition für die moderne Fälschung einer zwar nicht eben ungeschickten Hand, aber eines in der Musikhistorie nicht wol versirten Kopfes halte. Denn mit der hier sehr bestimmt festgehaltenen Dreitheiligkeit der Arienform (mit der kürzeren Parte seconda und dem da Capo al fine), lassen sich erst die Neapolitaner seit Alessandro Scarlatti sehen. Stradella hat aber mit der sogenannten „neapolitanischen Schule“ nichts zu schaffen, seine Musik erscheint als weitere Entwickelung der römisch-venezianischen Schule Carissimis und Cavallis. Nach Art der älteren Musik gehen seine Arien meist auf strophenweise Wiederholung hinaus. Eine so kurzathmige Gliederung der Melodie in langsamen Sätzen, wie



ist ihm ebenfalls fremd. Er liebt vielmehr für seine Andantes u. s. w. eine breite, mächtige, langathmige Melodieführung, wie, um ein bestimmtes Beispiel zu geben:

*) Solche Flicksätzchen, während das Orchester die Hauptmelodie spielt (!!) — solche Donizettiaden, sind die etwa auch „Stradella?!“



Entweder also ist diese Kirchenarie die stark modernisirte, an Stelle eines einfachen, bezifferten Basses, mit einer stellenweise völlig modern gefärbten Begleitung*) ausgestattete Arie aus irgend einem gegen Stradella um vierzig oder fünfzig Jahre neueren Neapolitaner oder sie ist (und das ist noch ungleich wahrscheinlicher) eine völlig neue Arbeit. Catelani, der Stradellakenner, meinte das letztere. Ja, Catelani hat mir im Vertrauen die Entstehungsgeschichte erzählt. Eine vornehme Person wurde durch Niedermeyers oder Flotows Oper „Stradella“ neugierig irgend eine Composition von ihm selbst zu hören; da nun

*) Z. B. im zweiten Theile:



Es gehört erstaunlich viel Kühnheit dazu, dergleichen für „Musik aus dem 17. Jahrhundert“ ausgeben zu wollen.

aber gerade kein echter Stradella zur Hand war, so eilte man die hohe Person zu bedienen wie wir wissen. Catelani nannte mir auch den Verfertiger, dessen Namen ich indessen verschweige *) (nicht Herr von Flotow). Da ich dafür keine rechtsbeständigen Beweise produziren könnte — ich will dafür lieber eine wenig bekannte Künstleranekdote aus der Zeit Ludwig XIV. erzählen. Die Maler Mignard und Lebrun waren die ersten Meister in Paris und folglich Rivale. Mignard malte nun, um Lebrun eine Falle zu stellen, eine Magdalena, in welcher er Guido Renis Manier (ich weiß nicht ob die maniera seconda oder terza, vermuthlich die letztere, schwerlich die maniera prima) so täuschend wie möglich nachahmte. Er sendete sein Bild unter der Hand zu einem Antiquar und sehr bald fand sich ein Liebhaber, der, wie in solchen Fällen gewöhnlich war, zur Beurtheilung des neu aufgefundenen Guido die Meister Mignard und Lebrun einladen ließ. Als Lebrun, trotz dem Widerspruch Mignards, diesen Guido mit großem Eifer als „echt" verfocht, erklärte Mignard endlich mit spöttischem Lächeln: diesen Guido habe er selbst gemalt. Lebrun erwiederte, ohne die Fassung zu verlieren: „sehr gut mein Herr, malen Sie künftig immer solche Guidos und nie mehr einen Mignard." Wir möchten in ähnlicher Weise den Musiker bitten, immer solche „Stradellas" zu componiren.

Was soll man aber dazu sagen, wenn ein berühmter Verlag in B. die, doch am Ende hinlänglich bekannte erste Arie des Paris „o tu del mio dolce ardor" aus Glucks Paride ed Elena mit dem deutschen Texte „Vater im Himmel oben" als Kirchenarie von Stradella drucken ließ!!! Der ganze Unterschied ist, daß Glucks Original aus G-moll geht, und die „Kirchenarie" um eine Quarte tiefer nach D-moll transponirt ist. Diesem Vorgange gegenüber muß man um parlamentarische Ausdrücke verlegen sein — und wir wollen zur Ehre der Verlagshandlung hoffen, daß sie selbst das Opfer irgend eines Ignoranten — wenn er nichts schlimmeres war — geworden ist. Waren doch Publikum und Sänger auf dem besten Wege, den neuen Stradella mit Dank zu acceptiren. **)

*) A. v. H. Niedermeyers Autorschaft obiger „Kirchenarie" wird neuerdings von Niemandem mehr bestritten. L. F. Valdrighi in Modena bereitet für diese Frage eine besondere Schrift vor.

**) Ich erwähne ausdrücklich, daß ich der erste auf diesen groben

Wer echte Arbeiten Stradellas kennen lernen will, findet eine beträchtliche Sammlung von Cantaten handschriftlich in der Marcusbibliothek zu Venedig. Der elegante Musikband stammt aus dem Contarinischen Nachlasse und trägt die Ueberschrift: Cantate a voce sola del insigne Alesandro (so!) Stradella, che in questo genere e stato singolare; senza progiudizio però di tanti altri sugetti riguardevoli del presente secolo. Er enthält 21 zum Theil umfangreiche Cantaten, unter denen sich Arbeiten ersten Werthes, neben Geringerem finden.

Bei weitem bedeutender ist jedoch, was die k. Bibliothek von Modena an Schätzen besitzt, und ich setze mein, nach Catelanis Katalog zusammengestelltes Verzeichniß um so lieber her, als die bisherigen Angaben über Stradellas Werke, auch bei Fétis, äußerst mangelhaft sind:

I. Dramatische Werke.

1. il Biante. Azione drammatica, parte in musica, parte in prosa.
2. la Circe. (parte unica. Personaggi: Ombra di Circe-Sopr., Zeffiro-Sopr., Algido-Basso.)
3. il Corispero, dramma in 2 atti.
4. Floridoro, dramma in 3 atti.
5. l'Orazio Cocle sul ponte, dramma in 3 atti.
6. Trespolo Tutore, dramma in 3 atti.
7. l'Accademia d'amore. (in 2 parti. Person.: la Bellezza, la Cortesia, Amore, Accademico primo, Accademico secondo.)
8. Damone, Accademia. (parte unica.)
9. Lo Schiavo liberato, Accademia o Serenata in 2 parti.
10. Alle selve, agli studi (Otia si tollas periere Cupidinis arcus), Cantata morale 1680. Person. Amore, Diana, Apollo, Marte, Benedetto, Pamfilio.
11. il Barcheggio (Serenata in 2 parti. 1681. Personaggi: Anfitrite, Nettuno, Proteo).

II. Oratorien.

1. Santa Edita, vergine e monaca, Regina d'Inghilterra (Oratorio in 2 parti).
2. Ester, liberatrice del popolo Ebreo (Oratorio in 2 parti).
3. il S. Giovanni Battista (Oratorio in 2 parti). (Personaggi:

Betrug aufmerksam gemacht habe, damit man nicht glaubt, daß ich mich mit den fremden Federn eines andern Autors schmücke, der so wenig als die anderen etwas merkte, als er aber die Sache aus meinem Munde erfahren, sie bei Gelegenheit bekannt machte.

Erode, Erodiade, la Madre, Consigliere, S. Giovanni, Coro a 3. 4 e 5 voci.)
4. S. Giovanni Crisostomo, (Oratorio in 2 parti.)
5. Santa Pelagia, (Oratorio in 2 parti.)
6. la Susanna, (Oratorio in 2 parti.) (Die Dedication des Textbuches an Franz II. von Modena ist datirt: „16. April 1681," also wol Stradella's vorletztes Werk.)

III. Kirchenmusik.

1. Cantata per la notte del Natale. (Soprano, Contralto, Basso V. V.) (Beginnt: Si apra al riso.)
2. Cantata a 6 voci con Istrom, allusiva al Natale. (Beginnt: Ah, ah, troppo è ver.)
3. Tantum ergo sacramentum (2 Sopr. con Basso cont.)
4. Surge cor meum. (Mot. a voce sola.)
5. Sistite sidera. (Mot. a voce sola di Sopr. con Violini e Basso.)
6. Sinite lacrimari. (Mot. a 3 voci. 2 Sopr. e B.)
7. Plaudite vocibus. (Sopr. solo col. B.)
8. O vos omnes. (Contralto con V. V. e B.)
9. O maestas aeterna. (2 Sopr. con B.)
10. Nascere virgo potens. (Mot. à 3 voci, 2 Sopr. e Basso.)
11. Locutus est Dominus. (Sopr. solo.)
12. In tribulationibus. (Mot. à 5 voci, 2 Sopr., Contralto, Ten., Basso.)
13. Convocamini. (Mot. à 5 v., 2 Sopr., Contralto, Ten., Basso.)
14. Exultate in Deo. (Basso solo.)
15. Dixit angelis suis. (Soprano solo.)
16. Care Jesu. (Mot. à 2 voci, Sopr. e Contralto.)
17. Et egressus est, Lamentatio del mercoledì santo. Contralto solo col. B. cont.
18. Pugna, certamen. Dialogo a 4 voci. S. A. T. B.
19. Ave regina coelorum, a 2 voci (Sopr. e Contralto) col. B. cont.
20. Crudo mar di fiamme orribili. Cantata per Basso — per le anime in purgatorio.

IV. Cantaten.*)

1. Piangete, occhi, piangete. (Cantata à due voci.)
2. 3 cantate a 2 e 3 voci.
3. 3 cantate per uno o a due Sopr.
4. 5 cantate.
5. 5 cantate a 2 o 3 voci.
6. u. 7. Cantate a voce sola, a due o tre voci col. B.
8. Prologhi ed Intermezzi a voce sola (33 Nummern.)

---

*) A. d. H. Die folgenden Angaben unter Cantaten, Motetten und Instrumentalmusik wolle man vervollständigen durch Catelani's vortreffliche Verzeichnisse in dessen Delle Opere di Aless. Stradella.

V. Motetten.

1. Motetti a voce sola con V. V. e Basso continuo.
2. Motetti a 2, 3. 4 a 5 voci.
3. Motetti a voce sola.

VI. Instrumentalmusik.

1. Sei Sinfonie a due e tre.
2. Dodici Sinfonie a più Violini.

Auch die an musikalischen Kostbarkeiten reiche Sammlung des Liceo musicale (in Bologna) besitzt Manches von Stradella. Es sind da Schätze zu heben. Wer hat den Fleiß und den Muth?

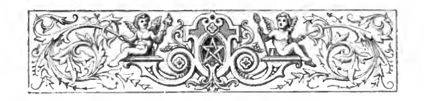
Stradella macht in seinen Compositionen beinahe den Eindruck eines modernen Menschen. Man begreift bei dem heißleidenschaftlichen Zug, der seine Musik oft zu einem wahren Gluthstrom von Tönen macht, daß er der Mann dazu war, einem venezianischen Edeln seine Schöne vor der Nase wegzucapern. Neben einem (im besten Sinne des Wortes) sinnlich reizenden Zuge hat seine Musik eine merkwürdige Noblesse, etwas überaus Edles, dazu einen eigenthümlichen Wollaut, und geistreiche, oft höchst überraschende Wendungen, zumal in der Modulation. Eine eigene Anmuth lebt selbst in seinen leidenschaftlichsten oder schmerzlichsten Sätzen. Ein noch immer fühlbarer Zug alterthümlicher Strenge, jener ich möchte sagen: jungfräulichen Herbigkeit, wie wir ihn z. B. in Carissimis Oratorien begegnen, verdirbt nichts; dieser Zug mildert und klärt vielmehr das heiß-leidenschaftlich pulsirende Leben in einer wahrhaft veredelnden Weise. Ja, gerade auf dieser ganz wunderbaren Mischung beruht einer der Hauptreize von Stradella's Musik. Dazu ist Stradella ein „Contrapunktist“ im alten, großen und echten Sinne dieser Benennung; wer heutzutage seinen Feuerkopf hätte, würde schwerlich mit der gleichen Geduld sich auf die Schulbank setzen. Daß unter so vielen Compositionen manches weniger Interessante, selbst Steife unterläuft, ist natürlich. Der Componist soll noch geboren werden, der von Opus eins an, bis in seine Oeuvres posthumes (die „hinkenden Boten“) immerfort gleich groß und vortrefflich ist. Merkwürdig bleibt bei Stradella auch, daß er, der den hohen Styl der Musik völlig beherrscht, zuweilen Etwas von anmuthigster Leichtigkeit hinwirft. Eine seiner Cantaten mit dem Anfang:



hat recht im Gegensatz zur solennen Cantatenform, fast den Gang einer leichten Canzonette. Mannigfaltigkeit im Charakter der Arbeiten ist eben auch eine der Beglaubigungen des Genies — eines Titels, den Stradella vollauf verdient. Und dieser Titel ist eben auch ein Creditiv für alle Zeiten. Ich habe nie in das Credo mit einstimmen mögen, „daß die für uns mögliche Musik erst bei Händel und Bach anfängt.“ Es gehört sehr viel Muth dazu, angesichts der Cantaten Alessandro Scarlattis, der Concerti Corellis, der Orgelwerke Frescobaldis u. s. w. unermeßliche Schätze des Herrlichsten und Köstlichsten mit einem kurzen Machtworte über Bord, in's Meer der Vergessenheit zu werfen. Mir erscheint die Arbeit des Menschengeistes in der Kunst und deren geschichtlicher Entwickelung vielmehr immer als ein Ganzes, in dem die Metopen von Selinunt so gut ihre Stelle und dauernde Berechtigung haben, wie die Metopen des Parthenon, die übellaunigen byzantinischen Heiligen so gut, wie Rafaels lächelnde Himmelgestalten, und in der bildenden Kunst ist man, Gottlob, auch so weit, jene Unterscheidung nach dem, was eben zusagt, nie und nir-

gends zu machen. Wer in der Welt der Musik den Papst Alexander VI. agiren und zwischen die **Insulas atque terras detectas atque detegendas** seine Demarcationslinie ziehen will, lege sein Schlaglineal an, wo er will, meinetwegen knapp vor Richard Wagners Nase, oder bei Beethovens Op. 100, oder bei Mozart, oder bei Händel; wenn er uns aber weiß machen will, daß darüber hinaus menschenfresserische Lästrygonen hausen, *οὐκ ἄνδρεσσιν ἐοικότες, ἀλλὰ Γίγασιν*, so muß er über uns nicht böse werden, wenn wir ihm nicht glauben; er müßte denn der Baccalaureus aus dem zweiten Theil des Faust sein: „die Welt, sie war nicht, eh' ich sie erschuf" und er müßte glauben, daß Dinge, denen er nicht sein „Placet" beigeschrieben, nicht weiter gelten.





XIII.

Robert Franz.*)

Der echte Künstler gleicht dem Hausvater im Evangelium, der sein Gastmahl rüstet, ohne zu fragen, was für Gäste sich zu Tische setzen werden, ohne sich darum zu kümmern, ob sich überhaupt Gäste einfinden, und ob er auf ihren Dank rechnen darf. Es ist ein wahres Glück, daß er eine Freundin hat, die ihn tröstet, und für Alles entschädigt: die Kunst. Wie hätte doch sonst Sebastian Bach in seinem sehr engen Leipziger Cantorstübchen, auf seinem düstern Thomaner Orgelchor leben mögen; gemaßregelt von den ehrwürdigen Perrücken, seinen p. p. Vorgesetzten — gemaßregelt: weil sein Orgelspiel zu künstlich, seine Compositionsweise nicht kirchlich sei —! Ach, man möchte Blut weinen, wenn man seine Promemoria an den Dresdener Hof liest, und darin der „unschuldig erlittenen Bekränkungen" erwähnt findet, und der „Verkürzungen an den Emolumenten" (die dem Vater Sebastian mit seiner Heerschaar von Kindern Sorge genug gemacht haben müssen, zumal die „Emolumente"

*) A. d. H. Vergl. die kürzlich (1894) erschienene Biographie „Robert Franz" von Rudolph Freiherrn Procházka (Leipzig, Reclam) und „Robert Franz, Gespräche aus zehn Jahren" veröffentlicht von Wilh. Waldmann (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

von Hause aus etwas mager waren) — und wie Bach nichts will, als den Titel eines Hofcomponisten, und um zu beweisen, daß er im Kirchenstyle nicht unerfahren, das Kyrie und Gloria einer gewissen Messe in H-moll der Bittschrift beilegt, in Auflagstimmen, die er und seine treue, helfende Frau selbst und eigenhändig, auf das netteste und wie in Kupfer gestochen, geschrieben hatten — (wirklich war er so glücklich, 1736 mit dem stolzen Titel eines „königlich polnischen und churfürstlich sächsischen Hofcompositeurs" geschmückt zu werden!) Oder wie hätte Mozart leben wollen, den ein hoher Protektor als „talent decidé" (als ob daran zu zweifeln gewesen wäre!) taxirte und der sich mit magern Concerteinnahmen, magern Lehrstundengeldern und magern Verlegerhonoraren mager und elend durchhalf, bis er sich todtgearbeitet und nicht so viel hinterließ, um für ihn damit — ein Grab zu zahlen. Oder Franz Schubert, dem die Verleger seine Manuscripte zurückschickten (man könnte solche Manuscripte nach der Analogie eines bekannten Buchhändlerterminus „Autorskrebse" nennen), „weil die Compositionen zu schwierig seien oder weil sie, die Verleger, mit den Werken Friedrich Kalkbrenners eben alle Hände voll zu thun haben."

Als Schubert starb, hatte kaum etwas anderes von seinen Arbeiten Kurs, als „des Mädchens Klage", der „Erlkönig" und der „Wanderer", welch letzterer sich allerdings besonderer Gunst und Gnade erfreute. Das Herrlichste wurde einstweilen unbeachtet. Wogegen die Liederspatzen, welche hinter der Nachtigall hergeflogen kamen, überall herumzwitscherten. Diese Epigonen Schuberts, für welche die Welt, von der geschrieben steht: „extra non est vita, et si est vita non est ita", aufhörte, wo man die Spitze des Stephansthurmes nicht mehr erblickt, und deren Gedanken die Linie nicht passirt hatten (worunter hier nicht der Aequator, sondern der äußerste „Linie" genannte Wall und Graben Wiens zu verstehen ist), waren aber zudem auch wahre Eklektiker. Schubert — freilich ein sehr verflachter und verwässerter Schubert — gab für sie den Fond her. Er wurde stark mit Bellini versetzt, dessen nicht unedle, aber elegisch-trübselige, sentimentalfade, weltschmerzlich-matte, nervös verstimmte Musik die Dilettanti, die Gönner der welschen Oper entzückte, und die Opernbühne beherrschte, als der richtige Katzenjammer nach dem Rossinischen Champagnerrausch. Selbst die Spohr'schen

Septimen und Nonen und Vorhalte wurden gelegentlich in Contribution gesetzt. Zuweilen wurde überdies ein begleitendes Waldhorn, oder Violoncello herbeiincommodirt, um seine „Klänge voll schwellender Sehnsucht“ mit dem Gesange zu mischen. Während sich nordwärts, vor allem in Leipzig, als dem Centralpunkt, eine neue Zeit ankündigte, und die Hefte Mendelssohn'scher Lieder mit und ohne Worte wie aufblühende Blumenbeete eines nach dem andern Glanz und Farbe und Duft zu spenden anfingen, kochten die Herren im Schatten des Stephansthurmes ihre breiten Bettelsuppen, für welche sie denn auch nach Mephistos richtiger Prophezeihung ihr „groß Publieum“ hatten, wenigstens dort, wo jene edleren Elemente nicht gegenwirkten. Jede Amtmannstochter, welche den Amtsschreiber glühend, aber leider (denn der Standesunterschied war zu groß) ohne Hoffnung liebte, badete ihre Sentimentalität in Prochs „Alpenhorn“ oder „Lebewohl“ aus, und wenn sie in letzterem Liede zu den Worten kam: „lebe wohl geliebtes Leben, niemals wende sich dein Glück“, so distonirte sie vor Liebe und Liebesweh, wenn sie nicht schon vorher distonirt hatte, was auch vorkam.

Wo sind heut', nach kaum einem Menschenalter, alle die Herrlichkeiten hin? Die „Werke“ von Friedrich Kalkbrenner? Das Alpenhorn und das Lebewohl? Und in wie unvergänglichem Glanze strahlt Schuberts Ruhm? Wie populär ist er geworden? Ich meine fast, das gemüthliche Wiener Kind würde beim Anblick der Marmortafel auf dem bescheidenen Wiener Vorstadthause mit der Goldinschrift: „Schubert's Geburtshaus“ herzlich lachen*) oder gar wenn er, der unter seinen Freunden den lustigen Spitznamen „Schwammerl“ führte, seine „Schwammerl“-Figur in's Monumentale hineinstylisirt und in Erz gegossen im Wiener Stadtpark (wo sie nächstens hinkommen soll) erblicken würde. Das alte Bibelwort trifft uns noch immer, daß wir Leuten prunkvolle Denkmale setzen, welche unsere Vorfahren zwar nicht, wie es in der Bibel weiter heißt, getödtet, aber doch mindestens unbeachtet gelassen haben. Aber — es ist beim Himmel fast besser so, daß ein edler Genius im Leben still und von

*) Vollends würde der lustige Schubert lachen, wenn er erführe, zu was für einem spaßhaften Mißverständniß die lakonische Inschrift vor einigen Jahren Anlaß gab.

lästig herandrängenden Bewunderern vom jauchzenden Beifallschorus der Menge ungestört, den reinen Kreis seines Wirkens rundet und schließt, und seine Apotheose, gleich der eines römischen Cäsars, der Zeit nach seinem Scheiden aus dem Erdenleben verspart wird, als wenn bei Lebzeiten ein Numen und Lumen auf dem großen Götzenwagen von Jaggernaut daher gefahren kömmt — eine Schaar Bewunderer und Anhänger zieht das schwere Fuhrwerk vor, andere von der „Partei“ schieben hinten nach, und die größten Enthusiasten werfen sich jubelnd unter die Räder und lassen sich zerquetschen. Ist es dann ein Wunder, wenn ein solcher Triumphator sich in der Stille, oder auch nicht in der Stille, für einen Gott hält? Weber dagegen schreibt nach dem unerhörten Erfolg der ersten Freischütz-Aufführung in Berlin in sein Tagebuch „Soli Deo gloria“ — Beethoven antwortet einer jungen briefstellenden Enthusiastin: „Mozart und Haydn gieb den Lorbeer, mir noch nicht“. Der Lorbeer kömmt schon zur rechten Zeit und wird zuletzt wohl gar zum Sternenkranz.

Der Mensch überhaupt und der Künstler insbesondere wird von der öffentlichen Meinung immer nach dem Besten oder nach dem Schlimmsten beurtheilt, was er thut und was er schafft. Die Theilnehmung wird auch hier im Guten oder im Schlimmen „einseitig“. Beim Künstler benimmt oft ein einzelnes Werk, dem Publico wenigstens, die Aussicht auf seine übrigen. Weber faßte am Ende deswegen ordentlich einen Groll gegen seinen Freischütz. So ist Schubert für die Meisten eben „Liedercomponist“ — seine Claviersachen u. s. w. treten ihnen dagegen zurück.

Ich finde in einem kürzlich erschienenen, anziehend und liebenswürdig geschriebenen, an feinen und geistvollen Zügen reichen Buche die Stelle: „die bei weitem hervorragendsten unter Schuberts Nachfolgern, im Gebiete des Liedes, sind Felix Mendelssohn und Robert Schumann, und zwar der letzte wieder in einem höheren Grade, wie der erste“ *). Ich möchte diesen beiden Namen noch einen dritten beisetzen, damit sie einen harmonisch-volltönen-

*) „Deutsche Tondichter von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart“ von Dr. Emil Naumann. S. 198. (2. Aufl. S. 257.) Das Buch enthält Vorträge, die der Autor für junge Damen gehalten — zu diesem Zwecke so vortrefflich wie möglich, und daher auch lesenden Damen dringendst zu empfehlen. Das ist gleichsam echter Damenwein — feinster

den Dreiklang geben, „den Namen Robert Franz“, des Liedersängers, dem ich auf diesem speziellen Gebiete vielleicht einen noch volleren Lorbeer reichen möchte als Schumann, so viele innere Verwandtschaft ihre Lieder untereinander auch haben mögen. Ich lese weiter, und finde den Ausspruch: daß, „obwohl wir einem Mendelssohn hierbei viel Reizvolles, einem Robert Schumann dagegen manches überaus Tiefe und Innige verdanken, doch keiner von beiden, was den poetischen Gehalt ihrer Lieder betrifft, neben Franz Schubert zu stellen sei, denn dem einen sowohl wie dem andern fehle die Naivetät, die Schubert in so hohem Grade auszeichnet, und die immer das Kennzeichen des Genies sei.“ Diese Bemerkung trifft, wie mich dünkt, den Kernpunkt der Sache; und ich will daran die weitere knüpfen: daß mir Robert Franz jenes volleren Lorbeers werth erscheint, weil ich in ihm jenes „überaus Tiefe und Innige“ Schumanns, verbunden mit jener „Naivetät“ Schuberts, zu erkennen meine. Mag Robert Franz in seinen Liedern mit feinster Künstlerhand über die letzten und höchsten Mittel seiner Kunst gebieten, mag er für die Technik seiner Clavierbegleitungen die ganze Vollendung in Anspruch nehmen, zu der sich die moderne Behandlung des Instrumentes gestaltet hat, mag Alles und Jedes zudem mit miniaturartiger Feinheit aus- und durchgebildet sein: seine Gesänge sehen doch aus, als seien sie gleichsam von selbst, ohne Mühe, ohne Reflexion (die man bei Schumann zuweilen recht sehr durchfühlt) einem reichen, tiefen, schönen Seelenleben entströmt, wie die Blume ihren Duft aushaucht. Die Schubertianer, welche Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte“, den „Wachtelschlag“, das „Nachtlied“, die Lieder zu Goethes Gedichten u. s. w. gerne zutiefst unter die Symphoniepartituren des Meisters verstecken, damit nicht dieser oder jener etwa den Wachtelschlag und das Mignonlied neben die analogen Compo-

---

Muscat-Lünel. Zwischendurch aber präsentirt unser Autor auch wohl für uns andere Männer ein Glas „echten Constanzia vom Cap.“ Dahin rechne ich die geistvollen, tief greifenden Bemerkungen über Händels Oratorien im Vergleiche zu Bachs geistlicher Musik, die köstliche Besprechung von Mozarts Figaro — und mehr anderes. Ich wünsche dem Buche die weiteste Verbreitung und den jungen Damen auch auf anderen geistigen Gebieten einen so liebenswürdigen, edeldenkenden und unterrichteten Lehrer, wie sie hier auf Musikalischem finden.

sitionen Schuberts halte, und zu bemerken wage, wie denn Beethoven am Ende doch der weitaus höhere Geist neben dem frisch-sinnlichen, und in diesem Sinne empfindenden Schubert gewesen — die Schubertianer werden über Hochverrath schreien, wenn ich offen sage, daß mir Robert Franz an Werth und Schönheit seiner Gesänge neben Franz Schubert steht, wenn auch nicht an Fülle und Reichthum; denn welcher der Neueren kann sich mit dieser Fülle von Motiven, mit dieser Mannigfaltigkeit der Charakteristik, welche für das unter sich Verschiedenste immer den richtigen Ton zu finden weiß, mit der Lebensfrische, oder, wenn man will, Freude an den Gestalten des Lebens, mit der hohen Originalität messen, wie wir sie bei Schubert finden? Treffend bemerkt der ungenannte Verfasser eines Aufsatzes über Robert Franz, in welchem auch ein vergleichender Blick auf Franz Schubert geworfen wird (im Jahrgange 1860 der „Deutschen Musikzeitung")*): „Schubert wähle meist malerische Situationen zu seinen Objekten (Winterreise, Müllerlieder, die Ossianlieder, die Goethe'schen: Gretchen, Erlkönig, Suleika u. s. w.), hier tritt denn auch die Begleitung der Melodie sehr selbstständig malerisch gegenüber; reine Stimmungslieder kennt Schubert fast gar nicht, wie er denn von Heine nur sechs Lieder componirt hat." Ich möchte hinzufügen: ist Franz Schubert der blaue, sonnengoldige Tag, dessen Licht die ganze Fülle der Welt mit ihren Erscheinungen überstrahlt und verklärt, so ist Robert Franz die stille, ernste Nacht unter dem weiten, ewigen Sternenhimmel, wo alle Umrisse zu großen ruhigen Massen zusammenschmelzen und verdämmern; seine Muse ist wie die Lotosblume seines wundervollen Liedes, die dem aufgehenden Monde ihr Blumengesicht enthüllt, und „blüht und glüht und leuchtet." Robert Franz hat, recht zum Gegensatze von Schubert, fast nur „Stimmungslieder" componirt; daher ist es gerade Heine's Poesie, nach der er mit Vorliebe greift, — so auch die Lenau's u. a. Jedenfalls muß man, wenn man Mendelssohn und Schumann als die legitimen Nachfolger Schuberts nennt, Robert Franz als den dritten (oder als den ersten) mit nennen. Wer Wortspielereien und spielende Anklänge lieben mag, der

*) Nr. 44 vom 27. Oktober 1860. Der Artikel ist mit ...r chiffrirt.

kann sich allenfalls daran ergötzen, wie die Namen: „Franz Schubert, Robert Schumann, Robert Franz“ schon dem Klange nach seltsam in einander hinübergreifen.

Der Name Robert Franz wird allerdings überall mit höchster Achtung genannt; „mit Recht (sagt der Autor des vorhin zitirten Aufsatzes) zählt man ihn mit Schubert und Schumann als den dritten deutschen Liedercomponisten“. (Wieder eine andere Trias!) Seine Lieder werden als klassische Blüten deutscher Tonkunst anerkannt und belobt. Könnten die Lieder selbst aber das Wort ergreifen, würden sie vielleicht, nach der Analogie eines Lessing'schen Epigramms ausrufen: „wir wollen weniger gepriesen und fleißiger gesungen sein.“ Unsere Salonsänger und Salonsängerinnen weichen dem Franz'schen Liede aus; es stellt Anforderungen an sie, welche über die Zwölftafelgesetze des Salons weit, weit hinausgehen, und der junge Mann der dem Fräulein Adalberta — Zephyrina ein Franz'sches Lied accompagniren soll, wirft einen Blick ins Heft und auf die Clavierbegleitung, und meint, „das müßte er erst einstudiren.“ Die Concertsänger und Concertsängerinnen blättern hinwiederum die Liederhefte unsers Meisters vergebens nach Gesängen durch, deren Schlußphrasen eine Uebersetzung des antiken vos plaudite in's Musikalische sind. Was soll ihnen im Concertsaale z. B. ein Lied, wie jenes, „es hat die Rose sich beklagt“ (Op. 42, Nr. 5), das selbst wie ein flüchtiger Rosenduft vorüberfliegt? Wollten die Sänger und Sängerinnen indessen sorgfältiger suchen, fänden sie gar manches, was geeignet ist im Concertsaale hundert und mehr Händepaare in Bewegung zu setzen, wie jenes von feurigstem Leben pulsirende „er ist gekommen in Sturm und Regen“ (in Op. 4, Nr. 7). Dieses Lied geht mit seinem erregt leidenschaftlichen Zug allerdings über die eigenste Weise des Tondichters, die den Grundzug seiner Musik bildet, gewissermaßen hinaus. Ich habe vorhin diesen Grundzug der feierlichen, stillen, träumerischen Nacht verglichen — vielleicht am reinsten und tiefsten spricht er aus dem in diesem Sinne unvergleichlichen „weil' auf mir du dunkles Auge“ (in Op. 9, Nr. 3) — keine offizielle Preghiera, aber ein Gebet aus tiefster Seele; wieder anders stimmt das herrliche, wie in Abendgoldglanz verklärte „Ave Maria“. Franz neigt sich, wie gesagt, gerne Lenau zu — da ist ein Heft „Schilflieder“ (Op. 2); der Poesie Heine's aber nur,

wo der Dichter seine Empfindung rein sprechen läßt, ohne sich, wie er zuweilen thut, im letzten Vers durch einen ironischen Dolchstich todtzumachen; ferner der Poesie Eichendorffs, mit ihrem träumerischen Brunnenrauschen und Fliederdufte; auch die sinnigen, unter dem Namen Mirza Schaffys bekannten Dichtungen, wo uns unter dem Turban des Orientalen ein europäisches Auge schalkhaft und vertraut anblickt, sind ihm willkommen. Ueberhaupt wählt Franz seine Texte mit feinem Sinn — besser sogar als Schumann, den ich bei aller Liebe, Verehrung und Werthschätzung in diesem Punkte von einzelnen Mißgriffen nicht freisprechen kann; denn, um ein bestimmtes Beispiel zu geben, ein Gedicht, wie „die Kartenlegerin" oder „die rothe Hanne" zu componiren, ist wohl ein Mißgriff, und der Chorrefrain (ad libitum) im letztern Liede: „Sei Gott du mit der rothen Hanne, der Wildbieb sitzt in sich'rer Hut" ist eine für einen Schumann geradehin unbegreifliche Geschmacklosigkeit (ich weiß hier wirklich kein milderes Wort zu finden). Mit was für mitunter ganz kläglichen Liedertexten mußte sich vollends C. M. von Weber behelfen! Er hat die meist sehr kleinen Poeten, deren Namen wir an der Spitze seiner Lieder lesen, in den Spiritus seiner Musik gesetzt, wo sie sich denn freilich bis heut recht gut erhalten haben.

Sehr häufig ist unter den Liederdichtern der Franz'schen Musikhefte Wilhelm Osterwald*) vertreten, wie aus einer Dedication (bei Op. 21) zu ersehen, ein Freund des Componisten, dem er manches sinnige und innige Gedicht wohl eigens für Composition geschrieben haben mag. Durch alle diese Liederhefte aber weht der Hauch einer eigenen, die Seele ergreifenden Melancholie, etwas wie ein geheimes Weh, wie das stille Leid eines edlen Herzens. Und dieser Zug muß wohl im tiefsten Wesen des Tondichters leben, er spricht sich so unendlich wahr, so ohne alle Absichtlichkeit und Affektation aus. Das ist nicht jene falsche Sentimentalität, die sich blaß schminkt, um interessant auszusehen, und die vor aller Welt das mit eau de Cologne getränkte Schnupftuch aus der Tasche zieht, um sich Thränen abzutrocknen, die gar nicht fließen. Franz' Melancholie hat ferner nichts Krankhaftes, nichts Nervöses, sie kömmt aus einer gesunden

*) Gedichte von Wilhelm Osterwald, 4. Auflage. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Seele — bedeutende Menschen, meint Aristoteles, sind insgemein melancholischen Temperaments. — Die schwärmerische Schwermuth der bezaubernden Tondichtungen Chopins dagegen schauen wir mit jenem schmerzlichen Mitgefühl an, wie ein brustkrankes und eben darum engelhaft verklärt aussehendes Mädchen. Die Stimmung träumender Wehmuth, sinnender Melancholie ist es, wo Franz mit Schumann im Liede vielleicht am allernächsten zusammentrifft. Das Nachtlied „der Einsiedler", das „erste Grün" von Schumann und manches Aehnliche, könnten Arbeiten von Robert Franz sein, und umgekehrt fände sich manches bei Franz, was sich ohne Schaden und Nachtheil auf Schumann'sches Gebiet verpflanzen ließe. Am herbsten und schmerzlichsten vielleicht spricht sich der Zug jener Melancholie bei Franz in „des Müden Abendlied" (Op. 26, Nr. 4) aus. Aber Robert Franz kann auch, wenn nicht laut lachen, so doch gelegentlich lächeln, ja sich recht von Herzen, wie ein unschuldiges Kind freuen.

Bezeichnend ist es, daß ihn vor allem Andern Mai und Maienwonne, Frühling und Wanderschaft heiter anregen. Es giebt Lieder von ihm, aus denen ordentlich ganze Nachtigallen- und Lerchenflüge herausflattern. Wo gar Frühling, Wanderlust und Liebe mit einander eine Tripelalliance schließen, da ist alles voll Blüten und Sonnenschein — das Lied „in dem frischen grünen Walde streif' ich leicht und froh herum" (in Op. 41, Nr. 4) wird man kaum hören können, ohne dabei etwas wie den Anhauch einer wonnigen Maienzeit zu empfinden. Merkwürdig treffen die beiden Elemente von der Liebe Leid und der Liebe Lust in dem Liede „unter'm weißen Baume sitzend" (Op. 40, Nr. 3) zusammen. Wie grämlich mißlaunig, wie winterlich fröstelnd der Anfang, und wie wird es lieblich und warm, da uns der blühende Baum seinen Blütenschnee über den Kopf schüttet — Triole über Triole! — Wie reizend ist in dem „es ist mir wie den kleinen Waldvögelein zu Muth" (Op. 23, Nr. 2) der lang nachhaltende Ton des Schlusses jeder Melodieperiode — und wie hart und ordentlich beißig ist dagegen der Winterfrost in der Composition von Lenaus „vor Kälte ist die Luft erstarrt" (Op. 21, Nr. 5)! Neben jener Frühlingslust bringt es Franz allenfalls zu einer rüstigen, behaglichen Heiterkeit, wie in dem prächtigen „nun hat mein Stecken gute Rast" (Op. 36, Nr. 6). Dabei versteht es Franz

sehr gut, wo nöthig, selbst bis zum einzelnen Vers in's Detail zu malen. Es giebt von ihm Gesänge kleinen Umfangs und großen Gehaltes, in denen, wenn ich so sagen darf, eine ganze romantische Oper in nuce enthalten ist. Dahin rechne ich jenes ganz wunderbar märchenhaft ergreifende Lied „und wo noch kein Wandrer 'gangen" (Op. 35, Nr. 4). Mendelssohn hat es auch, und auch vortrefflich componirt. Man gebe sich doch die Mühe, die Detailmalerei in dem Liede zu verfolgen, „die Lotosblume ängstigt sich vor der Sonne Pracht" (Op. 25, Nr. 1), — eine Detailmalerei, die gleichwol nirgends kleinlich wird: wir sehen ordentlich das „gesenkte Haupt" der Blume, der Abend dämmert, es wird dunkel (das Hinabsteigen nach b), der Mond geht auf, steigt empor, die Wellen flimmern, sein Spiegelbild malt sich im Wasser (die Melodie in der Mittelstimme), sein Licht weckt magisch und gewaltig die schlummernde Blume, sie hebt ihr „frommes Blumengesicht" sie „weinet und zittert vor Liebe und Liebesweh." — Einen anderen Grundzug des Franz'schen Liedes bildet die Neigung zum Volksliedartigen — nicht in der oft sehr reflektirten Weise, mit der sich anderwärts Kunstlieder durch „Volkston" interessant machen wollen, sondern abermals in jener durch und durch wahren, anspruchslosen Weise, die Robert Franz nun einmal eigen ist. Er geht nicht einmal immer darauf aus, etwas „Volksliedartiges" zu schreiben, er bildet fein und künstlerisch durch, und dennoch weht uns der herzstärkende Duft des Volksliedes entgegen. Aeußerst reizende Stücke im verfeinerten Volkston sind die Lieder „lieber Schatz sei wieder gut mir" (Op. 26, Nr. 2) und „mein Schatz ist auf der Wanderschaft" (Op. 40, Nr. 1) — das letztere ein reizendes Bild mädchenhaften Trotzes. Mehr die Richtung gegen das Kunstlied hin, ohne den Volkston zu verläugnen, nimmt das vortreffliche: „Die Sonn' ist hin" (von Otto Roquette. Op. 35, Nr. 3). Wie wunderbar fein abgewogen ist in diesem Gesange der Rhythmus oder der Trugschluß jeder Strophe nach F-dur mit der schnellen Wendung nach A-moll in den Schlußakkorden. Bei andern Liedern, wie „zu Straßburg auf der Schanz," (Op. 12, Nr. 2) geht der Componist allerdings direkter auf den Ton des naturwüchsigen Volksliedes los. Der künstlerische Instinct, mit dem er auf manche diese Richtung nehmende Poesie eindringt, kann mitunter in Erstaunen setzen.

So hat Franz in dem nach einer sehr guten deutschen Uebersetzung componirten Liede der königinhofer Handschrift: „ach ihr Wälder, dunkle Wälder, Miletiner Wälder" (Op. 40, Nr. 5) den eigensten Ton des altböhmischen Volksliedes in einer wirklich wunderbar zu nennenden Weise getroffen, so daß sich das Lied mit dem altslavischen Originaltext sogar noch ungleich besser ausnimmt. Ein Poet, wie Robert Burns, der ohne die Formen, die Ausdrücke der Kunstpoesie aufzugeben, durch seine Dichtungen den kräftigen Klang der Volkspoesie durchtönen läßt, ist daher für Robert Franz ganz besonders willkommen, und wirklich begegnen wir in seinen Liederheften dem Namen Robert Burns oft genug. Mit der Liebe und Neigung zum Volksliede steht es wohl auch im Zusammenhange, daß Franz so oft die Form des Strophenliedes einhält, während unsere Modernen sonst gerne „durchcomponiren". Die bezüglichen Lieder von Franz sehen für den ersten Blick auch wie durchcomponirt aus, sieht man näher zu, so bemerkt man freilich sofort, daß die zweite, dritte Strophe nur eigens ausgeschrieben ist, was sich oft dadurch rechtfertigt, daß der Tonsetzer bei den Wiederholungen zuweilen anscheinend ganz kleine, aber in der That wesentliche Aenderungen anbringt (eine der schönsten und frappantesten in der letzten Strophe des Liedes: „die Sonn' ist hin"). Es ist ganz erstaunlich, wie dieselbe Musik sich dem verschiedenen Text der einzelnen Strophen so bezeichnend anschmiegt (z. B. „es hat die Rose sich beklagt" und „da hab' ich ihr zum Trost gesagt").

Franz hat ein ganz außerordentliches Feingefühl, gleichsam die geistige Atmosphäre jedes Liedertextes zu erfassen und ihm eine Musik zu geben, die musikalisch genommen dieselbe Atmosphäre hat; da muß es denn freilich zusammenstimmen! Seine Kunstmittel sind oft eigen genug, so streift seine Harmonie häufig in das Gebiet der alten Kirchentöne hinüber. Zuweilen wirkt seine Musik auf den Text geradehin veredelnd. Heines Gedicht: „im Rhein, im heiligen Strome" ist z. B. ein flüchtiger Einfall, der auf der allerdings ganz richtigen Beobachtung beruht, daß Verliebte überall das Bild der Geliebten zu sehen glauben, und in Bildergallerien von allen Wänden wohlgetroffene Portraits der Angebeteten auf sie herunterschauen. Franz hat vor dem Cölner Dome und dem Cölner Dombilde zu viel Respect, als daß er musikalisch anders erzählen sollte, als (wie die

Ueberschrift des Liedes lautet) „im Legendenton“ (Op. 18, Nr. 2). Und nun diese ganze, im Grunde höchst einfache Harmoniewendung, steht nicht der ehrwürdige Dom leibhaft vor uns? Die letzten Worte: „die Augen, die Lippen, die Wänglein, die gleichen der Liebsten genau“ läßt Franz wie verschämt, leise und rasch hinflüstern. Bei Heine sehen wir den etwas frivolen Reisenden, der für einen Moment in den Dom läuft und beim Dombilde an nichts weiter erinnert wird, als an die Geliebte, bei Franz ist es der fromme Pilger, dem Andacht und Liebe in ein reines Herzensgefühl verschmelzen.

Wo so feiner Ausdruck gesucht und gefunden wird, da muß natürlich dem begleitenden Piano ein wichtiger Part zufallen. Otto Gumprecht in seinen geistvollen „musikalischen Charakterbildern“ macht auf den tiefen inneren Zusammenhang des Schubert'schen Liedes mit der Beethoven'schen Klaviersonate aufmerksam. Das Analogon dazu wäre schon früher in den Sonaten und Liedern Mozarts und Haydns zu finden und so später wieder bei Mendelssohn. Die Klavierbegleitungen bei Franz und bei Schumann stehen in ähnlicher Weise mit der neuesten Phase des Klavierspieles im innigsten Zusammenhang. „Schumanns Lieder“ sagte einmal jemand halb im Ernst und halb im Scherz, „sind Pianoforte-Etuden mit zufälliger Begleitung einer Singstimme“. Das war, wie gesagt, nur halb ernst gemeint, aber man sehe z. B. Schumanns Davidsbündlertänze und dann seine Lieder, und sage sich, ob letztere nicht beinahe aussehen, als ob sich zu jenen noch ein Singepart gesellt hätte, um uns über die Bedeutung dieser sinnigen Musikräthsel aufzuklären. Diese Accompagnements sind oft kleine Tondichtungen für sich. So ist es nun auch bei Franz — und doch ist seine Begleitung keine dem Gesange äußerlich angefügte Sache, Stimme und Klavier bilden zusammen eben ein Ganzes. Doppelt merkwürdig darf es also heißen, daß man zuweilen die Singstimme streichen könnte, und es bliebe noch immer ein interessantes Tonstück übrig, bei dem wir nichts weiter verlangen oder vermissen. Von dem Liede „die Harrende“ (in Op. 35, Nr. 1) gilt dies beinahe im Wortverstand; der Klavierpart allein giebt ein Klavierstück und zwar ein sehr brillantes Klavierstück mit in der Mittellage singender Melodie. Aehnliches gilt von dem Liede: „willkommen

mein Wald“ (Op. 21, Nr. 1), dessen Klavierbegleitung fast so wie sie ist, ein schönes „Lied ohne Worte“ vorstellen könnte.

Mit Tonmalereien ist Franz nicht zu verschwenderisch, eine der reizendsten bringt der Klavierpart des „ach wenn ich doch ein Immchen wär'“ (Op. 3, Nr. 6). Seine Tonmalereien sind zudem an sich bescheiden, mehr nur andeutend. Wie hätte so mancher andere bei dem „Rheinfall“ (Op. 44, Nr. 6) gewettert und gebraust, statt der leichten, aber geistvollen und treffenden Skizzirung durch ein kurzes Triolenmotiv, mit welcher sich Franz begnügt. In ähnlicher Weise malt er die feierliche Ruhe und Größe des Meeres (Op. 36, Nr. 1; Op. 39, Nr. 2 u. 3), die Wellenbewegung (Op. 9, Nr. 6; Op. 25, Nr. 6; Op. 40, Nr. 2), den Wolkenzug (Op. 30, Nr. 6) u. a. m.

Daß Robert Franz *musikalischer Lyriker* ist, wurde schon verschiedentlich und nachdrücklich betont*); aber er ist Lyriker im höchsten Sinne des Wortes, wie Uhland, Rückert u. a. als Dichter. Ob Uhland, Rückert, und wer ihnen gleicht, deswegen nicht auf den Höhen des Parnasses stehen, und man sie nicht in eine tiefere Region so lange verweisen muß, als sie nicht ihr Publikum mit Epopöen von vierundzwanzig Gesängen an- und todtgesungen, lasse ich unentschieden. Es hat Kritiker gegeben, welche gescholten haben, daß Franz „größere Formen *nicht einmal versucht hat*“**) und solches „durch die Schwäche seiner Individualität“ erklärt werden müsse. Wir werden also künftighin bei Gemälden ein Klaftermaß zu deren kritischer Prüfung mitbringen, und Partituren und andere Musikalien auf die Decimalwage legen müssen, um aus ihrem physischen Gewicht auf ihr musikalisches richtige Schlüsse ziehen zu können. Mich dünkt aber, daß z. B. den obgenannten deutschen Dichtern, oder den Griechen, Pindar, Theokrit u. a. noch niemand ähnliche Vorwürfe gemacht hat; — daß Petrarca durch seine Sonette und nicht durch sein Epos „Africa“ unsterblich ist; daß Horaz zu den ersten Dichtern zählt, obwol er nur Oden und geistvolle Causerien, die er theils Satiren, theils Episteln

---

*) Siehe z. B. den schon mehrfach zitirten Aufsatz der deutschen Musikzeitung.

**) Sie haben die verdiente Antwort in einer Schrift von Julius Schäffer erhalten: „Zwei Beurtheiler Robert Franz's“.

nennt, hinterlassen hat. Vielleicht aber überrascht Robert Franz die Herren einmal noch mit einem Oratorium. Den nöthigen Contrapunkt, Instrumentationskenntniß und Beherrschung größerer Formen hat er dazu wenigstens auf dem Lager.

Ich habe eine der merkwürdigsten und wichtigsten Seiten von Franz's künstlerischem Wesen bisher noch gar nicht berichtet: sein Verhältniß, seine innere Beziehung zu Johann Sebastian Bach. Seine Liebe und Verehrung für den großen Thomanercantor ist in seinem innersten Wesen begründet, er hat einen wahlverwandten Zug in sich. Es ist beinahe rührend, wie er z. B. Hanslick, der offen bekennt, daß ihm gewisse Werke Bach's „befremdend, unverständlich, kalt entgegenstanden", zu eben diesen Werken — nach Hanslicks eigenem Ausdruck — „zu bekehren suchte"*). Hören wir seine eigenen Worte — was Franz damals über Bachs Kirchencantaten an Hanslick schrieb: „sehen Sie sich diese Kirchencantaten unbefangen an — ich zweifle keinen Augenblick, daß Sie der hohe Geist derselben entzücken wird. Treten Sie dem Meister zunächst aber mit dem Gemüthe nahe; der sichtende und ausgleichende Verstand wird schon von selbst auch seine Rechnung finden. Glücklich würde ich mich preisen, wenn ich ein Geringes dazu beitragen könnte, Ihr Interesse auf des Mannes ungemessene Größe lebhafter hinzulenken. Haben Sie sich erst in seine Art vertieft, dann wird er auch Ihre Seele gefangen nehmen und umstricken, wie er das an den Seelen unserer Lieblinge in der Kunst, an Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Schumann zu vollziehen wußte: er schlug sie in Fesseln, um sie dafür um so freier zu machen! Und das kann Jeder durch ihn an sich erleben — schon darum muß er der Menschheit nähergebracht werden!"

Ich ahme nicht gerne den Wanderburschen nach, welche einer vorüberrollenden Kutsche nachlaufen, und sich heimlich auf's Rückbret des Wagens schwingen, um ein Stück Weges die eigenen Beine zu schonen und sich fahren zu lassen; ohne Gleichniß: ich liebe es nicht, die Arbeit anderer durch Zitate auszunützen, und mich durch den von den Autoren wechselseitig — allerdings still-

*) Siehe das geistvolle Feuilleton Hanslicks in der „neuen freien Presse" (Oktober 1871). „Robert Franz' Broschüre über die Bearbeitung der Vocalcompositionen Bachs und Händels".

schweigend — geschlossenen, aber berühmten Gänsefuß-Tractat („—") gegen Vorwürfe eines Plagiates zu decken. Diesmal aber wüßte ich nichts besseres und höchstens „nur mit ein bischen anderen Worten" zu sagen, als was der Autor des vortrefflichen Artikels über Robert Franz in der deutschen Musikzeitung über den Zug geistiger Verwandtschaft zwischen Bach und Franz gesagt hat: „zu einer eigenen Selbstständigkeit arbeitet Franz sich durch einen neuen, bei seinen beiden Vorgängern (Schubert und Schumann), namentlich bei Schubert nicht bemerkbaren, für ihn aber desto bedeutsamern Einfluß empor, nämlich durch Seb. Bach. Was dieser größte Lyriker in rein musikalischer Hinsicht für ihn wurde, erkennt man in Folgendem: im Durchschnitt überwiegt die polyphonische Arbeit, deshalb ist die Melodie ein organisches, mit der Begleitung verwachsenes Glied des Ganzen, in ihr finden wir bei Franz Bach'sche Wendungen in reicher Anzahl. Die Modulationsverhältnisse sind groß und breit angelegt; Franz modulirt meist in den nächstverwandten Tonarten, daher die schillernde, zwischen Dur und Moll schwebende Natur mancher seiner Lieder, zum Unterschiede von der klassischen, meist in Tonika, Dominante und Unterdominante modulirende Musik. — — Darin besteht nun eben das Neue und Eigenthümliche der Franz'schen Liedmelodik, daß sie eine freie Aneignung der Bach'schen Methode in der Melodiebildung bekundet. Ein genauer Beobachter wird finden, daß seine Hauptthemen stets bestimmte, in sich selbst ruhende, schöne und einfache harmonische Verhältnisse umschreiben, daß sie auch ohne Baß ein verständliches Bild geben, indem sie denselben gleichsam in sich selbst tragen".

Und wie nun Franz den alten Bach wie einen Heiligen verehrt, so hat er sich mit einer hingebenden Begeisterung, mit einem Verständnisse, das man nur bewundern kann, ganz der Aufgabe zugewendet, die Vocalcompositionen Bachs und seines großen Geistes- und Zeitgenossen Händel durch pietät- und verständnißvolle Bearbeitungen ihres orchestralen Theiles uns Epigonen großer Kunstzeiten näher zu rücken. „Sie förderten," bemerkt Hanslick, „ungemein die Verbreitung und Aufnahme dieser Werke und haben überhaupt zu Bach Manchen bekehrt, der zurückfröstelnd vor dem starren Gerippe der Original-Partitur nicht „mit dem Gemüthe an den Meister heranzutreten vermochte." Ich denke, wenn Franz über den Markt zu Halle geht, müsse das

eherne Standbild Händels ihm vertraulich zunicken, und eben so müßte in Leipzig der alte Bach, (der aus dem Bildstock seines Monumentes wie aus einem sehr engen Thürfensterchen des seligen, unsterblichen Jenseits in unsere vergängliche Zeitlichkeit hereinguckt, und, so eingepreßt, unmöglich nicken kann) wenn er Franz als Leipziger Gast vorübergehen sieht, sein gemüthlich-grimmiges Cantorsgesicht mindestens zu einem Segenslächeln verklären. Das schöne Wort des Goethe'schen Tasso:

> „Homer vergaß sich selbst, sein ganzes Leben
> war der Betrachtung zweier Männer heilig"

kann hier mit vollem Rechte angewendet werden, wenn man statt des Namens des alten Aöden den Namen unseres Halle'schen Aöden setzen will. Bach und Händel! Das sind freilich zwei Männer der Betrachtung werth.

Es giebt Leute, die als musikalische Zionswächter Feuer schreien, wenn sie die Robert Franz'schen „Bearbeitungen" zu Gesichte bekommen. Ich würde statt „Bearbeitungen" lieber das Wort vorschlagen „stylgerechte und nothwendige Ergänzungen." Am allerwenigsten kann man sie (wie geschehen ist) mit „Uebermalungen alter kostbarer Originale" vergleichen, denn die Uebermalung verbindet sich untrennbar mit dem alten Kunstwerke, und ungeweihte, unfähige Hände können ein Wunder der Kunst für immer verderben. Wer kann Leonardos Abendmahl in Mailand, den großen Andrea del Sarto in Berlin ohne tiefen Schmerz ansehen? Aber selbst wer die Bearbeitungen von Franz völlig verwerfen wollte, kann ja immer noch zum Originale zurückkehren, und zu dessen (wie die frommen Leute in Rom strengste Fasttage nennen) Magro stretto. Aber Händel und Bach selbst würden vermuthlich die Einladung dankend ablehnen, wollte man sie auf besagtes Magro stretto zu Gaste bitten. Für die alten Meister war ein größeres Musikwerk weniger ein Anweisungszettel auf künftige Unsterblichkeit, als kurz und gut eine Musik, die sie zu Gottes und der Kunst Ehre bei irgend einer bestimmten Gelegenheit aufführen wollten, eine Aufführung, bei der sie an dem tausendstimmigen Rieseninstrument der Orgel sitzend, mit ihrer eigenen künstlerischen Riesenperson mächtig eingriffen. Den Sängern, Geigern und Bläsern mußten sie allerdings ihre Parte, schwarz auf weiß geschrieben, in die Hand geben, sie selbst

aber füllten, leiteten, beherrschten von ihrer Orgel aus diese ganze Musik, recht als deren Seele. Sich einen „Orgelpart" anders auszuarbeiten und mehr vor Augen zu haben, als einen Baß mit Bezifferung, fiel ihnen nicht ein — der große Redner redet am hinreißendsten, wenn er sich nur die Schlagworte seines Vortrages notirt hat, die Ausführung in's Einzelne aber der Begeisterung des Augenblicks überläßt, nicht wenn er die zu Hause am Schreibtische zu Papier gebrachte Rede aus dem Concepte herunterliest. „Est Deus in nobis, agitante calescimus illo" dachten die alten Meister — und Händel schrieb sich höchstens den Commandoruf hin: „Orgel laut!" Wie aber die „Orgel laut" werden solle: that is the question. Ich muß den Leser um Verzeihung bitten, wenn ich schon wieder, um mein voriges Gleichniß anzuwenden, eine vorüberrollende Kutsche benütze. Sehr schön und treffend sagt Hanslick über die Bearbeitungen älterer Werke durch Robert Franz: „Daß die Mehrzahl begleiteter Vocalcompositionen älterer Meister eine lebendige Wirkung heute nur erreichen kann, wenn eine künstlerisch nachhelfende Hand die Lücken darin ergänzt, den Klangkörper vervollkommt, die Andeutungen ausführt, geben wohl derzeit alle Tonkünstler zu, welche die Musik als lebendige Kunst und nicht als archäologisches Studium auffassen. Nur über das Maß und über die Methode solcher Nachhilfe kann Streit stattfinden. Wissen wir doch, daß die meisten älteren Werke nicht nach dem Wortlaute der Partituren aufgeführt worden sind. Der bezifferte Baß in diesen Partituren beweist, daß Improvisation auf der Orgel oder dem Clavier ergänzend hinzutrat, und beglaubigte Nachrichten sagen uns, daß namentlich Bach, der über eine sehr unzureichende Besetzung zu verfügen hatte, sein Accompagnement fast zur Hauptsache machte, nothgedrungen dazu machen mußte. ‚Wer das Delicate im Generalbaß und was sehr wohl accompagniren heißt, recht vernehmen will', schreibt der alte Mitzler,*) ‚darf sich nur bemühen unsern Herrn Capellmeister Bach zu hören, welcher einen jeden Generalbaß zu einem Solo so accompagnirt, daß man denket, es sey ein Concert und wäre die Melodey, so er mit der rechten Hand machet, schon vorhero also gesetzet worden'. Gegen diese Klangwirkung voll Fülle und Leben, wie sie Bach's Cantaten

*) A. d. H. Musikalische Bibliothek, 4. Theil (Leipzig 1738), S. 48.

unter seinen Händen gewannen, sind die uns überkommenen Partituren ganz eigentlich nur Partituren-Skizzen, denen mehr oder minder das blühende Fleisch fehlt.*) Werden diese Partitur-Skizzen — gegen die Absicht des Meisters — wörtlich wiedergegeben, so klingen insbesondere die Arien und Duette mit den unermüdlich mitlaufenden obligaten Instrumenten dürftig, leer, oft geradezu widerwärtig und machen das boshafte Wort eines ‚Modernen‘ begreiflich, welcher beim Anhören einer Bach'schen Arie mit obligater Violine äußerte: das sei, wie wenn eine Mutter mit ihrem Kinde betteln geht. Die Wiederherstellung und Ergänzung Bach'scher Partituren im Geiste des Meisters zu vollziehen, ist eine unendlich schwierige Aufgabe. Pedantische Philologen, denen der todte Buchstabe über Alles geht, werden sie nie erfüllen, ebensowenig bloße Routiniers, welche zunächst nach leichterer Ausführbarkeit trachten. Nur wer eine Künstlernatur, wer selbst Tondichter ist, wird das sicher leitende feine Gefühl mitbringen, was in solcher Nachschöpfung erlaubt sei, wie gewissenhaft textgetreu er einzuhalten habe, ‚was sich ziemt‘, und wie weit er hinzufügen dürfe, ‚was gefällt‘. Diese Begabung hat Niemand in reicherem Maße bewährt, diese Kunst Niemand mit größerer Meisterschaft geübt, als Robert Franz. Dem Bach'schen Geiste wahlverwandt, hat Franz mit einer Feinfühligkeit ohnegleichen aus den todten Partituren heraus empfunden, wie der alte Meister sich die lebendige Aufführung gedacht habe."

Robert Franz selbst hat sich in seiner kleinen Schrift „offener Brief an Eduard Hanslick über Bearbeitung älterer Tonwerke" über den Gegenstand in so würdiger, ruhiger und

---

*) Otto Gumprecht schreibt in einem höchst beachtenswerthen Artikel (der National-Zeitung Nr. 533 vom 14. November 1871) über die Franz'schen Bearbeitungen:

In unserer Berliner Singacademie hält man sich noch heut zu Tage bei der Aufführung Bach'scher und Händel'scher Werke lediglich an die ausgeschriebenen Instrumentalstimmen, ohne für eine Ergänzung der chiffrirten Orgelbegleitung irgend welche Sorge zu tragen. Oft genug haben wir gegen diese seltsame Art der Pietät erfolglosen Widerspruch eingelegt. Welcher der getreuere Sachwalter der alten Meister genannt werden muß, der einen wesentlichen Theil ihrer Arbeit gänzlich unterschlägt, oder der andere, der, ihren Andeutungen folgend, nach bestem Wollen und Vermögen einen Ersatz zu beschaffen sucht, wir sollten meinen, daß die Antwort darauf unzweifelhaft ist.

überzeugender Weise ausgesprochen, daß wir andere eigentlich gar nicht mehr nöthig haben, als Apologeten für ihn aufzutreten. Besser, wir werfen zum Schlusse einen Blick auf das Museum edler Kunstwerke, das Franz gleichsam aus der vulkanischen Aschendecke ausgegraben und der Welt wieder geschenkt hat.

Vor Allem eine Anzahl Bach'scher Cantaten*), sein Magnificat, die Trauerode, die Matthäus-Passion, das Weihnachts-Oratorium, eine reiche Auswahl von Arien — sechs Duette aus der hohen Messe und aus einzelnen Cantaten u. s. w. — von Händel zwölf Arien aus dessen Opern für Sopran, desgleichen für Alt, und zwölf Duette aus verschiedenen Opern und den Kammerduetten, das Jubilate, den Messias und l'Allegro il Pensieroso ed il Moderato. Diesen deutschen Meisterwerken schließen sich die italienischen an: Astorgas Stabat mater, und Francesco Durantes Magnificat (Partitur und zugleich Klavierauszug) — und, gewissermaßen als Zugabe, eine feine orchestrale Bearbeitung der beliebten Bach'schen Jubelarie: „mein gläubiges Herze“. Welch' eine Welt von Musik! Wer Franz's Verdienst ganz begreifen will, der halte nur z. B. die zwölf Händel'schen Arien neben die alte Londoner Edition derselben in dem Sammelwerke Apollos Feast. Diese wird ihn, mit ihrer dürren, auf die Mitwirkung des Cembalo berechneten Begleitung vielleicht an das Knochenfeld Ezechiels erinnern und in der Franz'schen Bearbeitung mag er sehen, wie sich die Gebeine belebt haben, und an ihrer statt himmlische Gestalten, voll unsterblicher Jugend dastehen. Wir haben uns gewöhnt, zweideutig auszusehen und die Achseln zu zucken, wenn von Händels Opern die Rede war (vor den Oratorien hatten wir Respekt!) und wir wollten es Chrysander nicht recht glauben, wenn wir lasen, wie er davon mit Liebe und Begeisterung spricht. Die kleine Zurechtweisung, die wir durch diese Arien und Duos bekommen, schadet uns ganz und gar nicht. Wenn wir nach dem Siciliano aus Rinaldo „il vostro maggio“ ganz bezaubert

*) 1. Es ist dir gesagt Mensch, was gut ist. 2. Gott fähret auf mit Jauchzen. 3. Ich hatte viel Bekümmerniß. 4. Wer sich selbst erhöhet. 5. O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe. 6. Lobet Gott in seinen Reichen. 7. Wer da glaubet. 8. Ach wie flüchtig. 9. Freue dich erlöste Schaar. 10. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. (Sämmtlich im Verlage von F. E. C. Leuckart.)

bleiben, der wunderbare Ton von Liebe in Alceſtens Geſang: „Spera, si, mio caro bene“ aus Admeto uns im tiefſten Herzen rührt, die leidenſchaftlich zürnende Arie: „vanne, sorella ingrata“ aus Radamiſto uns durch ihre dramatiſche Wahrheit zum Staunen bringt, wenn wir das Duo: „io t'abbraccio“ aus Rodelinda als ein wahres Juwel freudig begrüßen — da bitten wir Chryſander unſeren Unglauben ab und umarmen Robert Franz im Geiſte. Wie ſpricht er das Händel'ſche Idiom! Nicht jeder vermag das. Kann es z. B. etwas Un- oder Antihändel'ſcheres geben, als die Orcheſterbegleitung, womit Meyerbeer die Rinaldoarie: „Lascia ch'io pianga“ verrobertdiabelt hat?

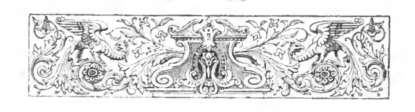
So wünſchen wir auch von Herzen, daß das Publicum durch die Franz'ſche Bearbeitung Aſtorga und ſein wundervolles Stabat mater näher und beſſer kennen lernen möge, als aus der Oper von Albert, der ſeinen Taſſo-Aſtorga zwar das Stabat intoniren läßt, aber ungefähr ſo, wie jene beleſene Dame Schiller zitirte: „ach, des Lebens ſchönſte Feier — endet auch des Lebens Mai — mit dem Gürtel, mit dem Schleier — reißt der ſchöne Wahn auseinander“.

Franz zeigt ſich in ſeinen Bearbeitungen als Contrapunktiſt, den ſelbſt die Zeit Bachs und Händels mit Freuden den ihrigen genannt haben würde. Seine Polyphonie wählt ihre Motive nicht willkürlich — ſieht man zu, ſo wird man finden, wie ſinnreich er ſie aus dem von den alten Meiſtern in dem eben vorliegenden Stücke gebotenen Material formt. Der Bach'ſche Ton iſt ihm ſo zur zweiten Natur geworden, daß z. B. in ſeiner Compoſition des Lenau'ſchen „der ſchwere Abend“ (Op. 37, Nr. 4) die überaus intereſſante Begleitung ausſieht, als habe Johann Sebaſtian Bach zum ſchuldigen Dank und aus Gegengefälligkeit ſeinerſeits einmal ein Lied von Robert Franz bearbeitet. Glaubt man nicht die Begleitung irgend einer Arie aus einer Bach'ſchen Kirchencantate vor Augen zu haben?

Unvergeßlich bleibt mir der Tag, den ich im Spätſommer 1871 mit Robert Franz in Halle zubrachte. Wir wandelten durch das Saalthal bei Giebichenſtein; das Bild dieſer lieblichen Landſchaft hat ſich in meiner Erinnerung mit dem Bilde Robert Franz's ſo innig verbunden, daß ich beide nicht zu trennen vermag. Der ſchöne, ſonnige Tag regte unſern Freund heiter an, er ſprach lebhaft von Kunſt, von Leben — oft Worte, die ich,

wie einmal Schumann von Mendelssohn sagte, „hätte in Gold graben mögen". Wir betraten den Garten Reichardt's, wir sahen den Rosenstock, den einst Goethe gepflanzt, und dessen Zweige jetzt schon das einfache Land- und Wohnhaus zu umarmen beginnen. Da war mir, als trete uns Reichardt entgegen und spreche zu dem lebenden Meister: „Du hast vollendet, was wir einst begonnen!"





XIV.

Die musikalische Wasserpest.

Motto: „Er mag gerne eine Posse oder eine Zotengeschichte, sonst schläft er!"
(Hamlet.)

Die Opernreform Glucks hat uns die ältere italienische Oper so sehr aus den Augen gerückt, und das Glanzgestirn Mozart hat sie so sehr überstrahlt, daß wir von ihr kaum noch eine richtige Vorstellung haben. Der Irrthum, als habe die vorgluck'sche Oper, wenn sie nicht buffa war, immer nur mit Göttern und Helden, mit Prinzen und Prinzessinnen, mit mythologischen, altrömischen, altpersischen Geschichten zu thun gehabt, und habe den Kothurn gar nicht von den Füßen gebracht, ist ein fast allgemeiner, da nur Wenige die Zeit und die Gelegenheit (und auch wohl die Lust) haben, jene Opernpartituren genauer kennen zu lernen. Sie würden dann wohl auch von der Musik eine andere und für letztere günstigere Vorstellung bekommen. Glucks Anklagen gegen die italienische Oper in der Vorrede seiner „Alceste" kennt dagegen so ziemlich jeder, da sie oft genug zitirt werden. „Dieses Schreiben", sagt Hettner, ist eine geharnischte Kriegserklärung gegen die schnörkelhafte und effekthaschende Entartung des italienischen Operngesanges, welchem alle wirkliche dramatische Gestaltung und Charakteristik

völlig abhanden gekommen war.*) Kiesewetter, den die überreiche Sammlung von Partituren aus der Glanzzeit der italienischen Oper am Hofe Leopold I. und weiter bis auf Karl VI., und seine eigene reiche Collection mit der Sache völlig vertraut gemacht, urtheilt dagegen: „die längst verschollenen, nirgends mehr gekannten Werke enthalten Schönheiten, die noch jetzt den Beifall, oft die Bewunderung, des Kenners gewinnen würden.**)" Er würde daher auch schwerlich Hettners kurz verwerfendes Urtheil unterschrieben haben. Und es ist auch in der That gründlich falsch. Die Componisten strebten vielmehr durchaus danach, den Ausdruck ihrer Musik dem Sinne des Textes anzupassen — und zwar nicht blos in den Arien, sondern auch und fast vorwiegend im Recitativo secco, an welches sie große Sorgfalt wendeten und welches noch nicht, wie späterhin, ein Ausfüllstück, einen gleichgiltigen Lückenbüßer zwischen Arie und Arie bildete. Die Arien selbst bewegen sich eben nur in einem zu kleinen Kreise stets wiederkehrender Empfindungen, um eine noch reichere Entwickelung dramatischen Ausdrucks zu gestatten. Wir finden immer wieder väterliche Zärtlichkeit, Liebe zwischen vornehmen Personen, welche in ihren feurigsten Aeußerungen die Etikette nicht aus den Augen verlieren dürfen, flehentliche Bitten einer Gattin um das bedrohte Leben des Gatten, Zorn gegen den „traditore" und mehr Aehnliches. In diesem beschränkten Empfindungskreise aber ist der Ausdruck wahr, oft von großer Tiefe — nur in der Aria di bravura, in welcher der Sänger glänzen wollte, überwuchert und deckt ihn oft die Coloratur — und auch hier nicht immer. Denn die Tonsetzer wußten oft selbst den Motiven der colorirten Passagen eine der dramatischen Situation angemessene Färbung zu geben. Welche lebendige Gestalten schafft nicht schon Monteverdi in seiner Oper: il ritorno d'Ulisse in patria! ***) — Penelope voll weiblicher Würde, voll verzehrender Sehnsucht nach dem in der Ferne weilenden Gatten, den Jüngling Telemach, den ungeheuerlichen, gefräßigen Bettler Irus u. s. w. — Wie meister-

*) Literaturgesch. des 18. Jahrh. 2. Aufl. Band 3. S. 626.

**) Schicksale und Beschaffenheit des weltl. Gesanges. S. 57.

***) A. d. H. Die Autorschaft dieser Oper ist übrigens nicht mit Sicherheit anzugeben. Man vergleiche das Nähere in meiner Studie über Claudio Monteverdi. („Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" 1887, Seite 403.)

haft zeichnet Cavalli besonders weibliche Charaktere! Da ist seine stolze, königliche Artemisia (in der gleichnamigen Oper), die neben ihr stehende, mädchenhaft schüchterne, still und innig liebende Artemia — oder aber die in gluckisch-großartigen Zügen geschilderte Medea (in Giasone) u. s. w. Seine Oper Elena rapita da Paride enthält Szenen und Dinge, bei denen Gluck seine Ideen vom Werthe und der Bedeutung der Oper mit Staunen schon verwirklicht gefunden haben würde. Wie fein ist das Colorit, welches Alessandro Stradella seinen dramatischen Figuren giebt! Man mache die Arie, womit der treue, greisenhaft-ängstliche Rathsherr Rodrigo die Oper: „Der Mohr aus Liebe" (moro per amore) eröffnet, oder die folgende Arie der freiheitsstolzen Fürstentochter Prinzessin Eurinda, welche den Bewerbungen des neapolitanischen Gesandten für seinen Herrn nur herbe Schnödigkeit und leichten Spott entgegensetzt, im Ausdrucke besser, wenn man kann. Wie viel Schönstes dann weiter bei Alessandro Scarlatti — wie insbesondere Händel sehr wohl wußte — bei Traetta, bei Leonardo Vinci, dessen Preghiera Delia dea (in der Ifigenia in Tauride) jeder gluck'schen oder mozart'schen Oper zur Zierde gereichen würde. Wir werden diese Meister erst wieder neu entdecken müssen, wie wir die alten Niederländer neu entdeckt haben, nachdem wir einen Berg landläufiger Vorurtheile und falscher Meinungen, welche uns die Aussicht auf sie verbauten, beseitigt.

Glucks Alcestenvorrede liest sich ganz anders, wenn man diese und andere Werke derselben Richtung, Operncompositionen der neapolitanischen Schule kennt. Man begreift da erst, was Gluck anficht und mit Recht anficht: die streng, um nicht zu sagen etikettemäßig geregelte und gemaßregelte Form, welche die Meister mit musikalischem Inhalt füllen mußten, die stets gleiche Arienschablone, die übermäßig in die Breite gehenden Arien mit Parte seconda und da Capo, die langen Ritornelle, welche die Arie ankündigten und die dramatische Handlung stille stehen machten, die langathmigen Coloraturen, die an herkömmlichen Stellen dem Zuhörer so richtig ausgezahlt wurden, „wie der Tribut dem Großtürken" und endlich — obwohl er's nicht ausdrücklich sagt — der Unsinn, Heldenrollen und dergleichen durch Soprane singen zu lassen. In Scarlattis Trionfo d'onore sind die Liebhaber Soprane, die Liebhaberinnen — Dank dem sonoren Alt der

Italienerinnen — Contralte, bei den Duetten singt also sie die tiefere Stimme! Lange vor Gluck schon hat Benedetto Marcello in seinem Teatro alla moda diesen Unsinn mit dem herrlichsten Humor gegeißelt. Wer sollte nicht lachen, wenn er den berühmten Componisten der Psalmen als Erzschalk den Operncomponisten ironische Rathschläge geben hört, wie: „se si trovassero in una prigione marito e moglie e che l'uno andasse a morire, dovrà indispensabilmente restar l'altro per cantar un' arietta, la quale dovrà essere d'allegre parole per sollevar la mestizia del popolo, e per fargli comprendere, che le cose tutte sono da scherzo. Se due personaggi parlassero amorosamente, tramassero congiure, insidie etc. dovranno sempre ciò fare alla presenza de' paggi e delle comparse ... La parte di padre o di tiranno (quando sia la principale) dovrà sempre appoggiarsi a castrati, riserbando Tenori e Bassi per le parti di capitani di guardia, confidenti di Rè, pastori, messaggieri etc.*)

Auch über die Textdichtung ergießt Marcello die Lauge seines Spottes: appartiene al poeta moderno l'inventare una favola, fingendosi nella medesima risposte d'oracoli, naufragi reali, mali augurj di bovi arrostiti etc. bastando solamente, che sia alla notizia del popolo qualche nome istorico delle persone.**) Das wären allerdings „heroische" Handlungen, es giebt aber auch eine Menge Opern von Alessandro Scarlatti, Feo u. s. w., welche nach Text und Musik das feine Lustspiel, das edlere Conversationsstück, aber ritterlich-romantisch tingirt, etwas der spanischen Komödie „di cappa y espada" Aehnliches vorstellen. Es fehlen dabei keineswegs komische Charaktere, der prahlerische Capitano u. s. w., aber sie sind von der eigentlichen Buffonerie weit entfernt, sie müssen sich in der anständigen Gesellschaft auch anständig benehmen. Der eigentliche tolle Spaß, die Buffonerie, die Faschingstollheit, die lustige Caricatur bekam als Domäne jene köstlichen Intermezzi zu zwei, drei Personen, wovon Pergolese's „Serva padrona" ein unvergleichliches Beispiel bleibt; Spiele, wo es, wie Goethe richtig charakterisirt, meist auf Prellung

*) Il Teatro alla moda. Nuova Edizione, Firenze 1841, S. 6, 7. Benedetto Marcello hat übrigens in seiner Oper l'Orazio Curiazio den conventionellen Prunkstyl seiner Zeit vollständig beibehalten!

**) a. a. O. S. 3. Ist es, beiläufig gesagt, heutzutage viel anders?

irgendeines alten, verliebten Thoren durch ein junges, schlaues Mädchen hinausläuft.

Dieser Grundzug ging dann in die Opera buffa über, die sich durch Herbeiziehen mehrerer dramatischen Figuren, reichere Gestaltung der Situationen, Erweiterung des Ganzen u. s. w. aus dem ursprünglichen einfachen Scherzspiel entwickelte. Noch in Rossini's „Barbiere“, in seiner „Italiana in Algeri“, sogar in Donizetti's „Elisire d'amore“ und „Dom Pasquale“ ist jener ursprüngliche Zug nicht ganz verwischt. Und wenn nun jene Intermezzi als zum letzten und höchsten Ziele, zu Rossini's „Figaro“ leiteten, so führten jene anderen Mantel- und Degen-Opern, wie man sie nennen könnte, jene romantisch angehauchten, feineren Lustspiele in Musik als zum höchsten Ziele, zu Mozarts „Figaro“. Ist es nicht eigen und seltsam, daß Figaro die dramatische Person ist, wo die zwei aus ganz verschiedenen Quellen, fließenden Ströme zusammentrafen? Figaro là, Figaro quà — Figaro als Enkel der Serva padrona, Figaro als Enkel der alten Herrschaften, die z. B. in Alessandro Scarlatti's „Trionfo dell'onore“ auftreten.

Mozarts „Figaro“ ist und bleibt die Krone des edleren, feineren musikalischen Lustspiels, wie Rossini's „Barbier“ die Krone aller Buffonerien für alle Zeiten.

Mozart holte wieder für die Oper gar Vieles herbei, was Gluck im Reformators-Uebereifer zum Nutzen des Musikdrama, aber zum Schaden der Musik kurz und gut über Bord geworfen. Er erscheint wie ein wunderbares Compromiß zwischen dem rein dramatischen Geiste Glucks und dem sinnlich-schönen Klangzauber, dem Melodieenfluß und dem Brillantglanz der vor-gluckschen Italiener. Er entwickelt ferner eine Polyphonie, welche die Italiener wohl kannten, aber für die Oper verschmähten. Das Orchester wird ihm ein zweites Mittel dramatischen Ausdrucks, wie schon bei Gluck, nur viel reicher und farbiger — es ist nicht mehr bloß die Folie, die dem Funkelbrillant des Gesanges unterlegt wird. Dabei ist jede der Mozart'schen Opern so zu sagen ein nach irgend einer andern Gegend deutender Wegweiser. Alle diese Wegweiser zeigen mit einer einzigen Ausnahme, nämlich mit Ausnahme des „Titus“, vorwärts; eine jede davon ist der Ausgangspunkt folgender, von einander divergirender Entwicklungen geworden. Sie haben zunächst, wie Goethe sagen

würde, „stoffartig“ gewirkt, aber nicht bloß stoffartig, sondern sie haben den folgenden Generationen analoger Werke gleichsam Regel und Gesetz gegeben, sie haben für jedes davon den richtigen Grundton angeschlagen, die Contouren angedeutet, die Farben gemischt. „Don Giovanni“, von seinem Textdichter Da Ponte zur nicht geringen Verwunderung für uns Spätere, aber nach dem damaligen conventionellen ästhetischen Schachtel- und Fachwerk der Librettisten ganz erklärlicher Weise als dramma giocoso bezeichnet, von Mozart aber nichts weniger denn „jokos“, vielmehr als Mysterium behandelt, das (gleich „Faust“) Ausblicke in Himmel und Hölle öffnet und dazu in wenigen dramatischen Charakteren das ganze bunte Treiben der Welt malt — „Don Giovanni“ ist der Anfangspunkt der später sogenannten „romantischen“ Oper — es ist in diesem Sinne äußerst lehrreich, neben das Werk von 1787 ein anderes vom Jahre 1832, nämlich Herolds „Zampa“ vergleichend zu halten — ich nenne „Zampa“, weil dessen Buch eigene und merkwürdige Analogien zum „Don Giovanni“ bietet und fast einen modern umgefärbten Pendant dazu vorstellt. Die „Zauberflöte“ wurde der Anfangspunkt der späteren Zauber- und Mährchenopern und hinwiederum aller Priester-Opern, wo der baßsingende Ober-Pontifex den Mund nur öffnet, um erhabene Sprüche von sich zu geben, angesungen vom Jaherrn-Chorus seiner Unter-Pontifices; dahin gehört „Das unterbrochene Opferfest“, eine Oper, welche ehemals Mozarts Opern von den „Kennern“ nahezu gleichgestellt wurde. Während aber die „Entführung“ und die „Zauberflöte“ (die beiden Opern, von denen Winters menschenfreundliche Inkas, edle Engländer, heißblütige Spanierinnen, naive Peruanerinnen, aufgeklärte Ober- und heimtückische Unterpriester nebst obligatem „Pfaffentrug“ im Sonnenheiligthum von Cuzco, beinebst den Kriegern, die „zu den friedlichen Kabanen ziehen“, in gerade absteigender Linie abstammen) ihre frische Lebenskraft behalten haben, könnte uns das „Opferfest“, gleich Kotzebue's Schauspiel „Die Sonnenjungfrau“, welcher einst so viele Thränen mitleidigen Antheils geflossen, kaum mehr als nur noch den Eindruck einer Parodie machen, obschon Winters Musik an sich nicht eben zu verachten ist. Dahin gehört Spohrs „Jessonda“ und selbst noch Spontini's „Vestalin“ und „Olympia“. Soll uns die Phantasie des Tonsetzers zu fremden Völkern, insbesondere in den Orient tragen,

so ist die Abfahrtstation bei der „Entführung aus dem Serail“. Ich nenne statt alles Anderen nur Webers „Oberon“ — dem indessen die eingemischten mährchenhaften Elemente eine andere und besondere Färbung geben, — Webers „Abu Hassan“, und sogar, wenn man will, Aubers „Maurer“ (wo der vornehme Türke mit seinen Leuten und seinem Reisehaushalte in die Handlung eingreift), und das (in China spielende) „Pferd von Erz“. Beethovens Türken in den „Ruinen von Athen“ gehören unverkennbar eben auch hierher.

„Le nozze di Figaro“ und „Cosi fan tutte“ gaben den Ton für die komische oder richtiger für die lustspielartige Conversationsoper — mehr für Italien (ich erinnere an Rossini und selbst noch an Donizetti) als für Deutschland, wo, wie im recitirenden Schauspiel, auch in der Oper das Lustspiel nicht recht hat prosperiren wollen und manche sogenannte „komische“ Oper bedenklich an die bekannte Xenie von dem „Pedanten“ erinnert, den es „juckt, locker und lose zu sein“. Und wenn „Idomeneo“, Mozarts der Unsterblichkeit werther Erstling (denn seine Knabenoper: „Mitridate“ u. s. w. zählen nicht!) noch viel und zu viel von der damals hoffähigen Pracht- und Heldenoper an sich hat, so deutet er doch noch ungleich mehr und gewaltiger vorwärts als zurück; — Spontini's Helden haben ihren von Gluck entlehnten Kothurn bei dem Hofschuster des Königs Idomeneus zu eigenem Gebrauch umarbeiten und insbesondere, damit er ihnen den Fuß nicht klemme, erweitern lassen. Nur „Titus“, die in Eile zusammengeschriebene Fest- und Krönungsoper mit ihren langen Arien mit und ohne obligat eingreifende Soloinstrumente, ihren Glanzduetten und dem etikettemäßigen, gleichsam auf glatten Parketten vorsichtig und zierlich schreitenden Gange weiset nicht vorwärts, sondern zurück nach dem, was die damalige große und vornehme Welt aus den Zeiten her, wo eine Oper noch so viel bedeutete als ein musikalisch gefaßtes und ausgeschmücktes Hoffest, für groß und vornehm hielt, — nur in dem unvergleichlichen Finale mit dem Capitolbrande fand sich Mozart mit seinem Genius so ab, daß der Genius völlig zufrieden sein konnte. Daher ist „Titus“, trotz jenes herrlichen Finals, Mozarts schwächste Oper, soferne man bei Mozart von Schwäche reden kann, und wird eigentlich nur durch jenes Finale auf dem Zeitenstrome flott gehalten.

Seine musikalischen Lustspiele, wie Figaro, wie Cosi fan tutte, wollten wie gesagt in der deutschen Opernliteratur nicht wieder auftauchen. Aber die deutsche komische Oper aus der nach-mozart'schen Zeit besitzt trotzdem einige wenige Werke, die Juwele zu heißen verdienen; unbegreiflicher Weise werden sie fast nirgends beachtet! In erster Reihe wäre hier C. M. von Webers „Abu Hassan" zu nennen. Man hat die reizende Bluette in Wien 1873 wieder hervorgesucht und zwar mit Erfolg, doch nicht ohne Reservationen.

Statt uns an der Quellenfrische, der Melodienfülle, dem reizenden Humor, der blühenden Orchestration nach der langen Hungerzeit und Spitalsdiät oder aber der ungesund ver- und überwürzten Kost, zu der uns unsere modernen Operettencomponisten verurtheilt haben, kurz und gut zu erquicken, ängstigten wir uns mit der ganz unnützen Frage ab, ob denn dieses Operettchen vom Jahre 1810 nicht blos von „Freischützens" Gnaden lebe und zu toleriren sei. Ich sage: mit der unnützen Frage. Denn jenes reizende Werk oder Werkchen bleibt, auch ohne „Freischütz" und Webers daher erworbene Meriten, ein kleines Juwel. Man darf sogar sagen, daß es schon vom „Freischützen" an ist, als habe Weber den Ton für Scherz, für Humor gar nicht mehr finden können, wenigstens nicht den rechten. Denn weder Aennchens „Grillen, die böse Gäste sind", noch „Nero, der Kettenhund" wollen in dieser Hinsicht viel bedeuten. Der Gläubigerchor „Geld, Geld, Geld, ich will nicht länger harren", zu dem Carl Maria in Stuttgart mit seinen lebenslustigen Freunden mehr Studien gemacht, als ihm lieb war, dieser Chor ist ein wahres Meisterstück drastischer Komik. Ueberhaupt blicken uns aus dem orientalischen Costüm des Abu Hassan sehr bekannte Gesichter an, darunter eines mit großer Nase und geistvollen, halb melancholischen, halb schalkhaften Augen; das Gesicht des Carl Maria selbst.

Nach all den Opern-Leviathans und Opern-Wallfischen, welche uns arme Jonasse in ihren Riesenschlund begraben, um uns, zwar nicht erst nach drei Tagen, aber doch erst nach drei oder vier Stunden und vom Kunstgenuß todtmüde zu entlassen, thut es völlig wohl, ein so munteres, glitzerndes Goldfischchen wie diese Duodez-Oper vor uns herumgaukeln zu sehen. Bekanntlich ärgerte sich Carl Maria entsetzlich über den Erfolg seines

„Freischützen", das heißt: nicht über den anfänglichen — der war ihm schon recht — wohl aber, als er mit seiner „Euryanthe", der Mutter unserer ganzen „Zukunftsmusik", hervortrat und die Leute über den „Freischütz" des Lobes und der Bewunderung kein Ende finden konnten, als er in seinem „Oberon" ein Werk geschaffen, in welchem der farbenprächtige, phantastische Zauber des Orients und die duftige Märchenwelt des Elfenreiches sich zu einem in seiner Art einzigen Ganzen verbinden, und Leute, die ihm Tags nach der ersten Aufführung vorgestellt wurden, sich glücklich priesen, den Componisten des „Freischützen" kennen gelernt zu haben. Lebte Weber noch, so könnte er jetzt eine vermehrte und verbesserte Neu-Auflage seines Aergers veranstalten. Denn auch dem älteren Bruder „Abu Hassan" stellte sich dieser fatale „Freischütz" quer und breit in den Weg. Die Wiener Kritik erachtete endlich auch durchschnittlich den Abu Hassan deswegen nur mit einer gewissen Zurückhaltung gelten lassen zu dürfen, weil er — zusammen mit Schuberts „häuslichem Krieg" gegeben wurde. Aber auch durch die Nachbarschaft des „häuslichen Krieges" verliert Weber durchaus nichts. Ich erkläre im vorhinein und feierlich, damit nicht Schubert- und andere Bündler über mich herfallen, daß ich jene kleine Oper Schuberts für ganz herrliche, ganz unschätzbare Musik halte, — würde man mich fragen, ob ich sie für ganz herrliche, ganz unschätzbare Oper halte, so würde ich mit der Antwort mindestens zögern. Sie ist, wenn wir ehrlich sein wollen, mit einer seltenen Unkenntniß desselben geschrieben, was dramatische Musik ist oder sein soll. Das Final-Andante „Ich bin beschämt" u. s. w. erinnert aufs bedenklichste an jenes Opernfinal der „Fliegenden Blätter": „Ich sterbe den Tod des Verräthers, du stirbst den Tod des Verräthers, er stirbt den Tod des Verräthers, wir sterben" u. s. w. Und geradehin komisch wirkt es, wenn, nachdem die Geschichte aus, rein und völlig aus ist, die edlen Ritter und edlen Damen anfangen, sich auf ihre Faust mit Schubert'scher Musik zu amüsiren, während das Publikum geduldig dasitzt und auf das Fallen des Vorhanges wartet. Ich erkläre nochmals, daß mir nicht einfällt, aus des herrlichen Liedersängers Lorbeerkranz auch nur ein Blatt ausrupfen zu wollen, und der wahrhaft überwältigenden Klangwirkung der Chöre Schuberts gegenüber mag alle Krittelei verstummen, — wird aber die Frage nach dramatischem Gehalte

eigens aufgeworfen, so müssen wir auch den Muth haben, sie ehrlich und offen zu beantworten, und wahrlich, Webers Operette gegen jene Schuberts herabsetzen zu wollen, ist eine Taktik, mit welcher selbst Schubert kein Gefallen geschieht. Denn sie erst macht uns aufmerksam, ja sie deutet wie mit Fingern darauf hin, wie der Lyriker Schubert auch hier Lyriker geblieben, während der Weber'schen Scherzoperette dramatisches Leben und Feuer aus allen Fingerspitzen sprüht und zuckt. Die national-deutsche komische Oper, das „komische Singspiel", der zunächst an Mozart gränzenden Zeit, wie wir es bei Wenzel Müller, bei Dittersdorf, bei Schenk finden, hatte vollends einen viel derber komischen, aber auch kerngesunden Zug gehabt. Was für ein prächtiger Mann ist Herr Lux, der Dorfbarbier Schenks, und dessen vortrefflicher Badergeselle Adam! Das alles ist längst vergessen! Der Erbe dieser musikalischen Kleinmeister wurde nicht Weber und nicht Schubert, sondern Lortzing. Der unsterbliche deutsche Philister, dieser brave Geselle, der seine erste musikalische Verklärung weiland in Dittersdorf's „Hieronymus Knicker" und „Doctor und Apotheker" gefunden, erschien bei Lortzing in neuer, mehr modernisirter Auflage, bald als Bürgermeister von Saardam („Czar und Zimmermann"), bald als Bürgermeister von Nürnberg („Hans Sachs"), bald als Schulmeister Baculus (im „Wildschütz"), als „Hans Stadinger, berühmter Waffenschmied und Thierarzt in Worms" — sogar als Onkel Kühleborn in der romantisch sein sollenden „Undine", ein Gebiet, auf welches sich Lortzing allerdings nicht hätte wagen sollen. Sein Territorium ist ein gewisser behaglicher „Leipziger'scher" Gosen-Humor, dem wir uns unsererseits mit eben so großer Behaglichkeit hingeben, besonders da uns das Auge des Componisten immerfort schalkhaft und ironisch anblickt, als wolle er uns merken lassen, er sei eigentlich ein sehr guter, wohlgeschulter Musiker, wisse sein Orchester reich und farbig zu verwenden, sei endlich auch edlerer und höherer Züge mächtig und durchaus kein Bänkelsänger, wie (nach Riehls Classifikation) jener Wenzel Müller gewesen, der sich unter den Philistern herumtrieb, weil er gar nicht im Stande war, sich höher zu erheben. Lortzing behandelt seine Caricaturen und Halbcaricaturen durchaus mit souverainem Behagen, er hat an den komischen Seiten dieses van Bett, Hans Stadinger u. s. w. selbst seine herzliche Freude. Sehr spricht für ihn, daß er an-

muthige Mädchencharaktere mit Liebe und Glück zeichnet; ist seine Marie im „Czar“ wie ein schnippischeres Freischütz-Aennchen, welches sich seine weltgewandte Art und nicht ganz unreflectirte Naivetät in „Klein-Paris, das seine Leute bildet“ geholt, so ist die andere Lortzing'sche Marie im „Waffenschmied“ eine Art vom idealen Standpunkt degradirter Agathe: etwas schwärmerisch, etwas verliebt, dazu aber mit einem guten Theil jenes Lortzing'schen Neckgeistes ausgestattet, der den Familienzug aller seiner Heldinnen bildet. Der „Gosen-Humor“ mit biblischen Anspielungen in den Liedertexten, Couplets u. s. w. tritt zumeist in Lortzings zweiten Tenoren hervor, wie der Knappe Georg im „Waffenschmied“ u. s. w. Dabei weiß Lortzing seine Figuren, auch in den Ensembles, sehr gut und wirksam zu gruppiren; manches seiner Trios, Quartette, Quintette verdient auch als musikalische Arbeit Anerkennung. Daß er auch seine Texte selbst wählte und bearbeitete, ist bekannt: er hatte auch darin eine glückliche Hand. Meist entlehnt er fremdes Gut, für den „Wildschütz“ Kotzebue's „Rehbock“, für „Hans Sachs“ Deinhardsteins gleichnamiges Lustspiel und für den „Waffenschmied“ hat Ziegler mit einem verschollenen Lustspiel „Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person“ die Fonds hergeben müssen. Aber Lortzing specificirt (wie ein Jurist sagen würde) seinen entlehnten Stoff so, daß er alle Eigenthumsansprüche darauf machen kann. Die drollige Figur des Ritters Adelhof aus Schwaben zeigt, was er in dieser Beziehung vermochte.

Die feine komische Conversationsoper ist oder war Eigenthum der Franzosen. Was haben nicht Mehul, Boieldieu, Auber auf diesem Gebiete geleistet! Wie reizend ist Mehuls une folie mit der, gleich einem „Leitmotiv“ durchgehenden Romanze, wo eine in Hausarrest gehaltene schöne Mündel des geizigen Vormundes und Malers Cerberti um Rettung fleht. Wie reizend ist die Szene, wo der heimliche Liebhaber und endlich Retter der Schönen von Herrn Cerberti als Modell für ein Bild „Ritter vor seiner Dame knieend“ geworben wird, wobei die Mündel als Ritterdame erscheint, und wie nun beide ein Duett höheren romantischen Styls als Ritter und Dame singen, in welches sie geschickt ihre Privatliebe einzuschmuggeln wissen! Unter Aubers komischen Opern mag wohl der „Maçon“ die Beste sein. In das mit vollem Behagen geschilderte kleine (oder wenn man sagen

will große) Glück des ehrenwerthen, kleinstädtischen, zugleich philiströsen und klugen Bürger- und Handwerkerthums greift fremdartig-mährchenhaft, lockend und drohend der Orient herein, und die frische Lustigkeit des Ganzen mildert den sehr schwarzen Schatten des schrecklichen Geschicks, womit die Eifersucht des vornehmen Türken den Grafen Leon und die schöne Griechin Irma bedroht, zu einem angenehm schauerlichen Helldunkel. Es ist sehr fein und richtig empfunden, daß der Pascha selbst in Person gar nicht auftritt, sondern nur seine beiden Sendlinge Usbeck und Rica. So oft sich diese schwarzen Raben zeigen, nimmt die Musik sofort einen seltsam unheimlichen Ton an, der sich gleichwohl der übrigen prikelnd lebendigen Musik vortrefflich einfügt. Das Hammerduett der beiden Handwerker, das Zankduett Henriettens mit Frau Bertrand sind in ihrer Art klassische Stücke von unübertrefflichem Humor und ganz eigenem Reiz. Unbeschreiblich reizend ist auch die Allegretto-Arie Henriettens zu Anfang des dritten Aktes, worin sie mit der ganzen tragikomischen Desperation eines Kindes das unerklärliche Ausbleiben ihres jungen Ehegatten bejammert — so verschieden der Ton ist, man fühlt sich an Barbarinas gleiche Trostlosigkeit ausdrückenden Gesange „l'ho perduta" im Figaro gemahnt. Unbeschreiblich reizend ist das kleine schalkhaft-zärtliche Duettino der jungen Braut- und Eheleute im ersten Akt, in welches der Chor, ihnen höchst ungelegen, so unvermuthet quer hineinfährt. Wie ansprechend ist Fra Diavolo mit der köstlichen Figur des reisenden Engländers! Boieldieus Jean de Paris und Dame blanche geben die französische komische Oper gleichsam im höheren Chor. Selbst Cherubini gehört hieher, obwohl er auch als Musiker kein Franzose ist, und seine Opern, selbst wo sie an die komische Oper anklingen, wie les deux journées (der Wasserträger) einen gewissen vornehmeren Zug haben und den Ernst des Lebens in die Heiterkeit noch ganz anders hineinspielen lassen, als Aubers Usbeck und Rica. Aus Cherubini's deux journées wäre dann nur ein Schritt zu Beethovens „Fidelio", dessen Buch, wie bekannt, auch einem französischen Original nachgebildet worden. Bescheidener als bescheiden beginnt Beethoven seine Oper in der gemüthlich-engen Sphäre der Familie des wackern Rocco, er beginnt mit einer komischen Oper und endet, wo er immer zu enden pflegt, auf Höhen, wohin ihm bisher kaum ein zweiter

nachgekommen. Die Aehnlichkeit der Cherubini'schen und der Beethoven'schen Oper ist unverkennbar. Nicht weil es sich um einen hochnothpeinlichen Halsprozeß gegen den ersten Tenor und um die Rettung des von „mächtigen Feinden" verfolgten Edlen handelt, nicht weil eine einzelne Person des Dramas, hier Leonore, dort Micheli, die Maschinerie des Rettungswerkes in die Hand nimmt, nicht weil die „seconda Donna" hier und dort Marcelline heißt, nicht weil hier und dort Soldaten und deren Offiziere unter recht hart-unerbittlich klingenden und dabei doch musikalisch nur skizzirten Märschen als das bedrohliche Prinzip einziehen, nicht weil in den Dialog die Musik stellenweise melodramatisch eingreift, nicht weil die einfache Rettungsgeschichte in beiden Opern durch eine grandios imposante Ouverture (die vierte „Fidelio"-Ouverture und die „Wasserträger"-Ouverture obendrein beide in E-dur) eingeleitet wird, sondern wegen einer inneren musikalischen Wahlverwandtschaft beider Werke. Cherubini's Oper — sie ist von beiden die um einige Jahre ältere — erscheint wie ein Vorläufer der Beethoven'schen, neben der sie allerdings dasteht wie ein bescheidenes, kleines, aber höchst meisterliches Aquarellbild neben einem großen, glänzenden Oelgemälde. Es ist landläufig geworden, Cherubini in Musikgeschichten, Lexikonartikeln, Gelegenheitskritiken u. s. w. als einen „zum Franzosen gewordenen Italiener" zu bezeichnen und zusammen mit Spontini in dasselbe Zimmer einzuquartieren. Aber der musikalisch-künstlerische Charakter Cherubini's und Spontini's liegt eine sehr beträchtliche Zahl von Meilen weit aus einander und man könnte Cherubini fast eben so gut einen musikalischen Cochinchinesen nennen, wie einen „französischen Componisten". Seine Musik trägt vielmehr gleich der Musik Bachs, Händels, Mozarts, Haydns und Beethovens, einen großen, hoch über kleinlicher Local- oder Landesmanier stehenden, kosmopolitischen Zug, kraft dessen jede Nation glauben darf, darin ihr künstlerisches Eigenthum wiederzufinden, und kraft dessen ein spanischer Dichter in Madrid in begeisterten Versen Joseph Haydn apostrophirt und der Russe Glinka in St. Petersburg sich bei Beethovens neunter Symphonie unter strömenden Thränen vor Respect auf den platten Boden niedersetzt. Der Florentiner Luigi Cherubini, musikalisch eine edle, tief ernste, großartige Natur, sah und erkannte recht gut, daß der italienische Opernstyl unter den Epigonen Cimarosa's

der flachen Unbedeutendheit, der geistigen Oede und langweiligen Manier entgegeneile; daß schon (seit 1804) ein junges Genie in Bologna studiere, berufen das Ausgelebte mit dem frischesten sprudelndsten Geist neu zu beleben — ich meine Rossini — konnte Cherubini damals nicht ahnen. Cherubini flüchtete zur großen und größten Epoche seiner vaterländischen Musik zurück, er schrieb bewundernswerthe Kirchenstücke im Capellastyl, in denen die großen Meister des 16. Jahrhunderts wieder aufgelebt zu sein scheinen, keine archaistischen Nachahmungen, sondern Alles in frischer Kraft und Ursprünglichkeit. Zugleich aber zog ihn, und vielleicht noch stärker, eine geistige Wahlverwandtschaft (diese von Goethe auch für die sittliche Welt in Anspruch genommene Naturmacht) zu den deutschen Meistern. Joseph Haydn liebte er, wie bekannt, über Alles, aber fast scheint es, als habe Mozart diese Vorliebe Cherubini's mit Haydn theilen dürfen. So klingt aus manchen Stellen des herrlichen, geistsprühenden Terzettes im „Wasserträger“, aus dem folgenden leidenschaftlich belebten Duo Constanzens mit Armand, aus dem auch in der Klangwirkung höchst prachtvollen Finalensemble in ganzen langen Stellen die echte, mit nichts Anderem zu vergleichende Mozart'sche Diction und wiederum gar nicht wie manieristische Nachahmung, sondern wieder wie aus erster Quelle. Weder von der Vaudeville- und Chansonetten-Manier der französischen opéra comique hat Cherubini etwas, noch von dem solenndeclamatorischen Kothurnschritt, den die französische tragische Musik seit Lully und Rameau wandelte, dem sich auch Gluck in Paris nicht entziehen durfte und den dann Spontini gleichsam die wohlbekannten, stark theatralischen „königlichen Stellungen“ Talma's annehmen lehrte. Zumeist an Französisches klingt im „Wasserträger“ noch die Idylle des dritten Aktes in Gonesse an, die allerdings nach den unabweisbaren conventionellen Vorstellungen der damaligen Pariser guten Gesellschaft von ländlicher Sitteneinfalt und ländlicher Unschuld gemodelt ist. Die Strophenlieder und Romanzen sind in der Form vom Dichter aus echt französisch, nicht so vom Componisten. Der Schlußgesang, mit dem die Oper abschließt, mag endlich an die Form des Vaudeville's wenigstens anklingen; aber auch Mozart schließt die „Entführung aus dem Serail“ mit derselben und zwar noch weit ausgesprochener hervortretenden Form. Als kleines musikhistorisches Curiosum wollen wir nicht

unbemerkt lassen, daß der „Wasserträger" die erste Oper mit einem durch das Ganze hindurchgehenden „Rettungsliede" ist, wie später Aubers „Maçon". Wir wollen endlich nicht übersehen, daß zu dem Erfolge des „Wasserträgers" nebst der vortrefflichen Musik auch Bouilly's anziehendes Textbuch das Seinige beigetragen hat. Meint doch Goethe, nichts sei auf der Bühne wirksamer als „Schelmenstreiche zu guten und löblichen Zwecken", und er steht nicht an, den „Wasserträger" für das vielleicht „glücklichste Sujet" zu erklären, „das man je auf die Bühne gebracht". Wir möchten uns bei allem schuldigen Respect vor dem großen Dichter besinnen, diesen Ausspruch so ganz unbedingt zu unterschreiben. Die glückliche Lösung des Knotens im letzten Akte, gerade im Moment, wo Alles verloren scheint, ist wenigstens so eilig und willkürlich wie z. B. die eben so unmotivirte Großmuth des Pascha Selim in der Entführung. Was stand denn entgegen, daß Micheli nicht erst im letzten Akt, sondern schon früher, z. B. während der langen Ouverture, zum König eile und beim Aufziehen des Vorhanges sich gegen die Zuschauer mit der Anrede wende: „Hochgeneigtes Publikum! Mit wahrem Vergnügen darf ich Ihnen mittheilen, daß der Prozeß gegen den edlen, unschuldig verfolgten Grafen Armand durch ein Machtwort des Königs niedergeschlagen und alle Gefahr vorüber ist". Micheli verneigt sich, der Vorhang fällt, das Publikum geht. Wenn uns Bouilly statt der physiognomielosen Feinde Armands, die wir mit keinem Auge zu sehen bekommen, statt des ungenannt bleibenden Königs und Ministers den historischen Hintergrund bestimmter ausgemalt hätte, so hätte die Sache an Wirkung nichts verloren. Armands machinirende Feinde bleiben für uns so gut ungenannte Größen, wie die machinirenden Feinde Florestans im Fidelio — auch hier ist wieder eine Analogie zwischen beiden Werken. Man muß schon recht sehr in der Geschichte bewandert sein, um aus diesen schüchternen Andeutungen über „proscribirte Parlamentsmitglieder" zu errathen, daß wir uns in der Zeit Ludwig XIII. und des Cardinals Mazarin befinden. Oder war es, wenn Bouilly beide ungenannt ließ, eine ähnliche Rücksichtnahme, wie wenn z. B. Manzoni den Bernardin Visconti in seinem berühmten Roman nur als l'innominato einzuführen wagt? Wir wollen aber nicht kritteln, — Micheli's Biederkeit, Herzlichkeit und schlaue List, Constanzens

opfermuthiger Sinn, Antonio's heiteres „Naturburschenthum“, Marcellinens mädchenhafte Naivetät und die ganze, bald ängstlich spannende, bald rührende, bald erheiternde Handlung werden gefallen, so lange noch menschlich empfindende Zuseher für Bouilly's und Cherubini's Werk zu finden sein werden.

Meyerbeers große Glanzopern blieben nicht ohne Einfluß auf die französische Oper. Adams „Postillon“, seine Oper „zum treuen Schäfer“, sein „Brauer von Preston“ verhalten sich zur leichten Anmuth der Oper Aubers, wie etwa schwerer Goldschmuck zu feiner Filigranarbeit, oder wie feiner französischer Liqueur — etwa der beliebte Liquor monachorum Benedictinorum zum Champagner. Meyerbeer erdrückte vollends seine eigentlich nichts weniger als komische „Dinorah“, indem er sie mit musikalischem Gold- und Edelsteinschmuck förmlich überlud. Auber hat in seinem „schwarzen Domino“ noch ein äußerst anmuthiges Werk geliefert, doch nicht mehr so unbefangen, wie seine früheren Schöpfungen, schon mit etwas selbstbewußter Koketterie. Den noch spätern Opern merkt man an, daß der Herr endlich alt geworden. Er hätte sich durch Cherubinis Greisenoper „Ali Baba“ warnen lassen können, aber „Niemand hört es gern, daß man ihn Greis nennt“, meinen die Greise im zweiten Theile des Faust, und, fügen wir hinzu, Niemand merkt gerne, daß er's geworden.

Während des alten Auber Sonne zu Rüste ging, ohne daß er aufhörte zu schaffen, erstand in Paris ein Deutscher, d. h. in Deutschland zufällig geborener Componist, Stammesgenosse Meyerbeers, ein umgekehrter goethe'scher Antonio Montecatino, bei dessen Wiege sich die Grazien mit Gaben eingestellt hatten, dafür aber so ziemlich alle anderen Götter ausgeblieben waren — ein Tonsetzer, der es vielleicht anfangs selbst nicht ahnte, er sei berufen, eine musikalische Weltmacht zu werden: Jacques Offenbach.

Als sein Orphée aux enfers über den Rhein herüberkam, konnte man über den auf den Kopf gestellten Olymp ohne Bedenklichkeiten herzlich lachen. Wen hätte es nicht ergötzt, wenn Orpheus, der eigentlich allen Göttern dankt, seine Euridice los zu sein, von der allegorisch verkörperten „öffentlichen Meinung“ gezwungen wird, sie wieder aus der Unterwelt heraufzuholen? (schwerlich ahnte Offenbach, daß in Monteverdis Orfeo der Held

in ähnlicher Weise von der „Hoffnung“ — la speme — in den Orcus begleitet wird!) Die „Hochzeit bei Laternenschein“ aber zeigte Offenbach auf den Wegen Aubers. Er sollte sie bald genug verlassen. Der bodenlosen Corruption des zweiten Kaiserreiches war nur mit Geist und Witz nicht gedient, sie verlangte moralisches Wildpretfümet — je stärker, desto besser! Offenbachs komische Muse (oder wie man das capriciöse Wesen, welches ihn begeistert, nennen soll) fing an, immer entschiedener ein Faunuslächeln zu zeigen, und die „schöne Helena“ schlug endlich die Tonart an, welche seitdem für Offenbach und das ihm nachcomponirende servum pecus imitatorum die herrschende geblieben.

Die Offenbach'sche Operette — wie man das ganze Genre nennen muß, auch wo nicht er selbst der Compositeur ist — diese sogenannte „Operette“ fing an alle Theater auch in Deutschland zu beherrschen, dem Publico die Lust, ja die Fähigkeit zu rauben, Dinge zu goutiren, die nicht mit spanischem Pfeffer gewürzt sind, alles andere zu verdrängen und auf allen Opernbühnen, wenigstens für das komische Fach das Monopol zu behaupten. Es giebt eine gewisse Pflanze, welche, wo sie sich einmal eingenistet hat, unrettbar und unausrottbar alle reinen Wasserspiegel, in denen sich früher der Himmel und die Sterne gespiegelt, mit ihrem grünen Moder überzieht — man nennt sie: die Wasserpest.

Offenbach hat aller Orten sein Publikum, das nur ihn kennt, und nur ihn kennen mag. Alfred Meißner hat einmal*) schwer ins Gewicht fallende Worte geschrieben: „Die neuen Industrieverhältnisse haben eine neue Gesellschaft mit rein materiellen Interessen erschaffen, eine Gesellschafft, die nichts erwärmt, als was rechten Profit abwirft. Unmassen ordinärer Menschen sind in unseren Tagen reich geworden, und verflachen die besseren Kreise, in die sie durch ihr Geld eingeführt werden. Solche Leute geben den Ton an und füllen die Theater, wo nur der gemeinste Sinnenkitzel, die geistlose Farce und der ordinäre Spaß ihre Anziehung üben. So erklärt sich Jacques Offenbach, der jetzt längst nicht mehr als der Einzige in seinem Fache dasteht, und manches Verwandte“.

*) Feuilleton in Nr. 94 der „Deutschen Zeitung“ 1872.

Die eigentliche Offenbachstadt diesseits des Rheines ist Wien. In mancher Woche des Jahres 1872 konnte man, wenn man an die Straßenecke trat, um die Theateraffichen zu lesen, finden, daß in der großen Oper etwa „Mignon“ von Thomas, im Burgtheater irgend ein Drama von Sardou, in den Theatern an der Wien, in der Leopoldstadt und im sogenannten Strampfer-Theater drei verschiedene Operetten von Offenbach angekündigt waren. Vivat die deutsche Kunst!

Die in ihrer Art einzige Volksbühne, für welche einst Raimund seine dramatischen Zaubermärchen schrieb, wo der gemüthliche Scherz und der herrliche, unverwüstliche Humor des alten, lustigen, treuherzigen Wien seine Triumphe feierte, das alte Theater in der Leopoldstadt, hat sich vorlängst aus dem alten bescheidenen Hause weiland Marinellis in einen prahlerischen Luxusbau und zum „Karltheater“ metamorphosirt und ist eine verschollene Tradition — wiewohl im Parapluimacher Staberl und im Rathsdiener Klapperl vielleicht mehr gesunden Spaßes steckte, als in allen modernen Fratzen zusammengenommen. Der eigentliche Kunsttempel der Muse Offenbachs in der schönen Kaiserstadt ist das Theater, für welches Mozart einst die Zauberflöte componirte, das Theater an der Wien.

Leute, welche das Terrain kennen, versichern, daß der ehrenwerthe Bürgerstand Wiens (und Wien hat, dem Himmel sei Dank, einen solchen) sich am Ende von den ewigen Offenbachgeschichten zurückgezogen habe. Und wirklich mußte man, wenn man im überfüllten Hause umhersah, an jene Anklage Meißners denken. Der große „Börsenkrach“, wie man in Wien die finanzielle Katastrophe im Mai 1873 nannte, scheint auch dafür ein Wendepunkt geworden zu sein. Wie sie da saßen, ehe sie der Sturm auseinanderblies, in langen Reihen, die börsebekannten Jobber, die Millionentrödler, die aus dem Sumpf und Moor unserer socialen Verhältnisse über Nacht aufgeschossenen Pilze, die Gründer und Schwindler, die Escroes des Geldmarktes, — während ihre Weiber in Sammt und Seide, mit Schmuck lächerlich beladen, kostbare Riesenbouquets neben sich, aus den Logen heraus ihre hochmüthigen Nasenlöcher machten! Wien hat nicht ein *einziges* Publikum, es hat „Publikums“ im Plural, vom besten und intelligentesten bis herab zum schlimmsten und depra-

virtesten. Wohin das specifische Offenbach-Publikum gehört, überlassen wir der Entscheidung des Lesers.

Offenbach brachte im Jahre 1872 nicht weniger als drei Novitäten nach Wien: „Fantasio“, „la boule de neige“ und „le corsaire noir“.

Fantasio ist unter diesen Werken das bedeutendste, wenn man hier von Bedeutung sprechen darf — jedenfalls das erfreulichste und musikalisch relativ werthvollste. Offenbach selbst leitete die erste Vorstellung — sichtlich in bester Laune, zu welcher er auch alle Ursache hatte.

Ein Tonsetzer, welchem das Vergnügen zu Theil wird, an den Straßenecken einer großen Residenz und berühmten Musikstadt täglich auf den Affichen jener drei verschiedenen Theater die Titel seiner neuesten operistischen Werke in kolossalen Lettern zu lesen, der dann Abends eines der angekündigten Werke in einem der drei Schauspielhäuser in vorzüglicher Aufführung anhören, ja, der die Aufführung selbst leiten kann, und den dann die ausverkauften Häuser mit enthusiastischem Beifall überschütten — ein solcher Tonsetzer hat mindestens keine Ursache, in das alte Klagelied der verkannten Genies über „Zurücksetzung“ und „Nichtbeachtetsein“ mit einzustimmen. Zu der in neuerer Zeit oft genug betonten auffallenden Verwandtschaft der beiden mitteleuropäischen Großstädte Wien und Paris könnte man auch noch hervorheben, daß gerade auch diese zwei Städte es sind, wo Offenbach seine Triumphe in Person sucht und findet. Aber Paris beginnt zur Zeit mit seinem musikalischen Adoptivsohn etwas zu schmollen; bekanntlich war der Erfolg des „Roi Carotte“ trotz einer blendenden Ausstattung ein nur sehr zweifelhafter und ein Pariser Correspondent der „Augsburger allgemeinen Zeitung“ ließ gar den harten Ausspruch hören: „Die ägyptische Plage des letzten Jahrzehnts war Sardou's und Offenbach's Muse, war jene sinnliche Verderbniß des Geschmackes durch die classisch werdende Gemeinheit des Theaters“.

Wenn Offenbach gleichsam als die musikalische Verkörperung der Pariser Lebenslust während des zweiten Empire gelten konnte, so wäre es begreiflich, daß sich nach dem Sturze des Empire auch sein Gestirn zu neigen beginnt. Sein eigentliches Wesen im Guten und Schlimmen ist aber nicht so gar leicht zu zeichnen, als es scheinen könnte, verwirft man ihn kurz und gut, und will

ihm gar nichts zugestehen, so ist damit eben nichts gewonnen. Offenbach ist in seiner Musik oft wahrhaft glänzend, oft pikant und sprudelnd, oft liebenswürdig, dazu von echt französisch anmuthiger Tournure, aber er ist hinwiederum auch oft genug flüchtig, leer, leicht und leichtfertig bis zum Frivolen und Liederlichen. Wir sind bei ihm nie sicher davor, wenn er jetzt als seines Talent uns mit irgend einer wirklich reizenden Melodie erfreut, irgend eine burleske Situation mit unwiderstehlich komischer Kraft ausmalt, irgend einen keck-originellen Einfall aufblitzen läßt, der uns überrascht und blendet, ihn nicht in der nächsten Minute in das leerste Geklingel oder in ein bedenklich raffinirtes und überreiztes Wesen hineingerathen zu sehen, — wir sind nie sicher, nach wirklich schönen Momenten plötzlich durch irgend eine ordinäre Galopaden-Melodie geärgert zu werden, oder durch ein Stück Musik, das keine ist, oder durch Sätze, welche in äußerer, strepitoser Lebhaftigkeit ihre innere Nichtigkeit und Hohlheit nur schlecht verbergen. Offenbach spekulirt, und zwar mit Glück, auf Eigenheiten unserer Zeit, aber nicht eben auf die besten und löblichsten Eigenheiten. Auch jener Luxus und die Verschwendung der Mittel, welche nicht gerade beruhigende Symptome einer Kunstzeit heißen können, sind für ihn charakteristisch. Wenn — um ein bestimmtes Beispiel zu geben — Mozart (den wir übrigens mit Offenbach nicht in Parallele setzen wollen!) in seinem „Figaro" es sich an dem einen Cherubin genügen läßt und diese Gestalt mit einem unaussprechlichen Zauber von Poesie umkleidet, so läßt, Hand in Hand mit seinem Textdichter, Offenbach ganze Chöre von Cherubins aufziehen, ganze Pagenchöre, wo sich der weibliche Chor in Tricot und Sammtjäckchen stecken muß, wie in der „Prinzessin von Trebizonde" oder im „Fantasio", und in letzterer Oper ist die Haupt- und Titelrolle erst wieder eine potenzirte Pagenrolle. Auch in der Orchestrirung verschmäht Offenbach ganz und gar nicht die raffinirtesten Zusammenklänge, das Ueberreizte und Gesuchte des modernsten französischen Orchesters, die Prickelpassagen, die coquetten Agacerien (wir haben kein entsprechendes deutsches Wort). Man höre nur z. B. das Instrumentalvorspiel des „Fantasio". Die musikalische Textur ist so locker wie möglich, die Bedeutung der einzelnen Motive gleich Null, — aber dafür pikante kleine Geigereien, pikante kleine Causerien der Bläser in Hülle und Fülle,

neben absichtlich bis zur Monotonie einfachen Stellen plötzlich ein wahres Ameisengewimmel von Tönen, neben versäuselnden Pianissimos, die uns schon durch den zufälligen Husten eines Nachbars unhörbar werden, ohrenerschütternde Explosionen.

Indessen begegnen wir im weiteren Laufe des „Fantasio“ oft ganz reizenden Farbenmischungen, das Waldhorn, die Clarinette singen in den süßesten Tönen, die Geigen umspielen sie in anmuthiger Beweglichkeit und selbst die gemeine Trommel wird einmal (in einer Arie des Prinzen von Mantua) mit Glück zu einem drastisch-komischen Effect verwendet, ihr Crescendowirbel leitet vortrefflich die fürchterlichen Rinforzatos ein, womit der edle Prinz im Verlaufe seiner Arie das Ohr der zuhörenden Prinzessin immer wieder erschreckt. Dieses und andere ihm analoge Stücke zeigen, wo Offenbachs origineller Zug und Werth liegt — in burlesker musikalischer Komik, in der musikalischen Caricatur, einer Caricatur, die oft genug kaum etwas Besseres ist als eine tolle Uebertreibung, eine abschreckende Fratze, oder als irgend eine Posse (z. B. irgend ein curioser Fagott-Accent u. dgl.) anderwärts aber (vorab im „Fantasio“) auch in einer musikalischen Caricatur, die Geist, Witz und sogar trotzdem, daß sie Caricatur ist, Anmuth zeigt. In dieser Art komischer Production sind die Franzosen Meister (man erinnere sich z. B. an die Zeichnungen Grandville's, an die bekannten Büsten von Dantan u. a. m.) und Offenbach hat es ihnen für die Musik abgelernt. Dieses entschiedene und wahrlich nicht eben gering zu schätzende Talent, wie es Offenbach von Hause aus mitbekommen und an der richtigsten Stelle, nämlich in Paris, ausgebildet, ließ ihn auch in der Wahl seiner Texte den Pfad mit richtiger Einsicht betreten, auf dem sich dieses sein Talent auf das glänzendste bethätigen kann.

Im Vergleiche zu den tollen Figuren, die sich im „Blaubart“, in der „Großherzogin von Gerolstein“, in der „Prinzessin von Trebizonde“ u. s. w. herumtreiben, ist Rossini's „Doctor Bartolo“ ordentlich ein zweiter Cato. Wir mögen in der tolllustigen Fratzenwelt, in diesem ausgelassenen Carneval des Geistes zwischendurch noch so bedenklich den Kopf schütteln, wir können nicht umhin, uns heiter angeregt zu fühlen, und die Anklage, die wir erheben wollen, erstickt in dem unauslöschlichen Gelächter, in welches wir wider Willen ausbrechen. Diese komischen

Singspiele haben als Kunstwerke und in der Geschichte der Tonkunst denn am Ende doch auch ihre Bedeutung, womit nicht etwa gesagt sein soll, es sei klassische Musik bleibenden Werthes. Offenbach ist ein Original und wenn nicht eben löblich und mustergiltig, so doch eine in ihrer Art merkwürdige Erscheinung. Vor seinen Nachahmern aber, die schon da und dort aufzutauchen beginnen, bewahre uns der Himmel. Sie haben sich nicht sowohl die Art als die Unarten ihres Vorbildes eigen gemacht. Wir haben aber nicht Lust, die edle Kunst der Musik in grenzenlose Trivialität, in völlige Verflachung und wüste Liederlichkeit sich verlaufen zu sehen.

Offenbach hat sich bei der eigenthümlichen Richtung seines Talentes auf dem Gebiete der Parodie mit Vorliebe und, wenn wir seine Erfolge beim Publikum registriren, mit Glück bewegt — natürlich immer im Einverständnisse mit seinen Textdichtern schaffend. Die antike Götterwelt (Orpheus), die Heroenwelt Homers (Helena), die arkadische Schäferwelt (Daphnis und Chloe), die mittelalterliche Romantik (Genovefa von Brabant), das Volksmährchen (Blaubart), sogar die specifisch venezianische Romantik (Seufzerbrücke), alle mußten sich's gefallen lassen, vor den Caricaturspiegel geführt, uns als komisch verzerrte Fratzen entgegenzugrinsen. Die Sache ist nicht so unbedenklich und unschuldig, wie sie aussieht. Alle Stoffe, welche die Künstler bisher verwertheten, wo sie ihre Ideale suchten, sollen hier ad absurdum geführt werden; es ist uns, als lächle uns Mephisto in der eleganten Maske eines „modernen Menschen“ höhnisch an und frage uns: ob denn der ganze Plunder von Antike und Romantik etwas werth sei. Dante's „Divina commedia“ hat Offenbach einstweilen noch nicht parodirt, wer weiß aber, was noch geschieht. Was bleibt denn dann übrig, wenn in solcher Art tabula rasa gemacht wird? In letzter Instanz: der jubilirende Cancan, der zu dem Himmel, zu dem Andere die Arme verehrend erheben, die Beine jauchzend emporwirft, — oder es bleibt als letztes „Positives“ „La vie parisienne“ übrig, welche ja Offenbach auch componirt hat.

Durch jenes zerstörende, Alles, was früheren Zeiten werth war, spöttisch negirende Wesen sind die Possen ein echtes Zeichen unserer Zeit und so werden am Ende die Possen zu bitterem Ernst. Soll die Parodie nicht geradehin das parodirte Vorbild

vernichten, so muß sie bei allem scheinbaren Uebermuth entweder einen wirklich doch sittlichen Kern bergen, wie bei Aristophanes, oder sie muß so grundgutmüthig sein, wie die ehemaligen Wiener Parodien des Leopoldstädter Theaters ancien régime, um 1805 bis etwa 1825. Wir können über den gefräßigen Herakles in den „Vögeln" lachen und dann doch mit Staunen vor dem farnesischen Marmorbilde stehen, wir konnten uns in der parodirten „Dido" ergötzen, wenn sich Aeneas nebst Gefolge mit den Worten introducirte: „Die Abbrandler von Troja gehen herum und bitten um ein Viaticum" und wir konnten dann doch Virgil in ernster Stimmung lesen; ob wir aber nach der „schönen Helena" die homerischen Helden ohne Lachen ansehen können, ist eine Frage. Wird vollends der „sittliche Kern" zu dessen Gegentheil, wie eben in der Helena, dann hört der Scherz auf, und wir haben trotz „ausverkaufter Häuser" und „Beifallsjubels" nur noch ein kurz verwerfendes Wort zu sprechen!

„Fantasio" scheint einen Wendepunkt zu bezeichnen. Ueber das Textbuch ist allerdings nicht viel Gutes zu sagen, sobald wir einen einigermaßen strengeren Maßstab daran legen. Ein Student, der sich in die Prinzessin-Tochter des Landesfürsten verliebt, sich als Hofnarr introducirt, in dieser keineswegs empfehlenden Maske die Liebe der Dame gewinnt, den Bräutigam dadurch aus dem Felde schlägt, daß er ihm (oder vielmehr seinem ihn repräsentirenden Adjutanten, während der Herr den Adjutanten spielt — siehe: „Aschenbrödel") in voller Versammlung des Hofes die Perrücke vom Kahlkopfe escamotirt, der dann den Krieg, welcher wegen der Perrückengeschichte ausbrechen soll (!), durch gewandte Vermittlung verhütet, sofort vom Papa-Herzog zum Fürsten ernannt und mit der Hand der Prinzessin belohnt wird, — eine solche Erfindung geht doch ins Unerlaubte! Dazu hat die Anlage des Ganzen schleppende Scenen, der Dialog viel leeres Füll- und Flickwerk, kraft dessen die Posse so lange Stunden spielt wie etwa die heroische Oper oder eine Tragödie hohen Styls.

Das Buch wirkt zumeist darum so eigen antipathisch, weil es scenenlang den Ton anschlägt, ein ordentliches, die Situationen wohl motivirendes Lustspiel vorzustellen, und plötzlich wieder zur ganz willkürlich schaltenden Narrenposse umschlägt; „Narr" — das ist gleichsam der Grundton des Ganzen, neben dem

offiziellen Narren in Schellentracht stehen der Prinz und der Adjutant als nicht offizielle Narren; und wenn zuletzt, zu gründlichster Durchführung des Thema's, der ganze Chor in Narrentracht und triumphirendem Aufzuge die Bühne betritt, so besinnen wir Anderen im Publikum uns, ob wir nicht etwa gar als „auswärtige Mitglieder" auch zu der ehrenwerthen Körperschaft gehören.

Offenbach ist beim Componiren dieses Buches mit mehr Liebe und Sorgfalt ans Werk gegangen als je früher. Er wollte uns zeigen, daß er der Mann dazu sei, eine komische Oper höherer Art zu schreiben. Wir begegnen neben gelungenen komischen Stücken, wie das Duett im ersten Akt zwischen dem Prinzen und Adjutanten oder das vortreffliche Ensemble im zweiten Finale: „Herr Adjutant, so schweigt doch still" — sentimentalen, zart empfundenen, ja leidenschaftlichen und sogar dramatisch gefärbten Momenten, sorgsam gearbeiteten, fein instrumentirten Sätzen u. s. w. Der Schluß des ersten Aktes mit den singenden, durch die Mondnacht ziehenden Studenten ist sogar von poetischer Wirkung; Fantasio's Walzerständchen reizend und anmuthig. Zu Anfang des zweiten Aktes begegnen wir plötzlich zu unserem Erstaunen der berühmten Coloraturprinzessin Meyerbeers, aber aus dem Meyerbeer'schen in das Offenbach'sche übersetzt; derselbe Akt hat ein höchst stattliches Finale, dessen Anfang die einzelnen einziehenden Gruppen glücklich charakterisirt und in dem folgenden, schon erwähnten Ensemble den Gipfel musikalischer Komik erreicht. Die eigentliche Schlußstretta ist dann freilich mehr äußerlicher Glanz, eine Entmeyerbeerung und Veroffenbachung jenes modernen großen Finalstyls, wo alle Personæ dramatis mit gehobenen Armen wie eine Reihe von Ypsilon (Y) und weit geöffneten Mundes neben dem Souffleurkasten stehen und aus Leibeskräften schreien. Es giebt Leute, welche dergleichen „großartig" finden.

Wir lassen die unbedeutende Eisbärengeschichte la Boule de Neige bei Seite und wenden uns zum Corsaire noire, wo die Sachen weit bedenklicher aussehen, als im Fantasio.

Offenbachs „schwarzer Corsar" (Corsaire noir), eine Oper oder Operette, die er — welche Ehre für Wien! — früher in Wien als in Paris zur Aufführung brachte, kann sich nicht beklagen, es sei etwa zu wenig geschehen, um für sie im voraus

Aufmerksamkeit zu wecken und zu spannen. Angekündigt und wegen mannigfacher Hindernisse vorläufig bei Seite gelegt wurde sie schon in der Saison 1871, die Wiener hatten folglich den ganzen Sommer hindurch Zeit, mit still hoffenden Herzen den Moment zu erharren, welcher die Verheißung zur Wahrheit machen sollte. Schon damals verlautete es, bei der Ausstattung sei in Tricots das Unerhörte geleistet — wir ahnten damals noch gar nicht, daß diese Tricots nebst darin steckenden Figurantinnen obendrein in der Verklärung der berühmten Prophetensonne, in dem blendenden Glanze des aus den Soffiten wie aus einem besseren Jenseits herunterstrahlenden elektromagnetischen Lichtes vor uns aufziehen werden. Und als endlich der ersehnte Moment herankam, da beeilte sich das Gerücht zu erzählen: es seien Reporter (man sprach von zwölf solchen Sendboten) eigens aus Paris nach Wien zur ersten Aufführung gekommen. Für Paris ist es nach den entsetzlichen Bedrängnissen und unersetzlichen Verlusten, welche es erlitten hat, wie begreiflich, ein großer Trost, möglichst schnell zu erfahren, daß Offenbach abermals einen großen Sieg erfochten, der zwar nicht, wie ehemals, mit vierundzwanzig blasenden Postillonen, wohl aber mit zwölf Reportern verkündigt wird. Dank der Erfindung des Telegraphen und den ausgesendeten „Zwölfboten" wurden die Pariser über die Lebensfrage, ob der „Corsaire" in Wien gefallen habe, sofort beruhigt. Wir haben uns längst entwöhnt, in den Operettenbüchern Offenbachs zu suchen, was man im gewöhnlichen Leben Sinn und Verstand nennt. Aber wir waren doch gewöhnt, in diesen Tollheiten guten Humor, zuweilen selbst Geist und Witz anzutreffen. Der blanke Spaß, die Posse, die weiter nichts ist als Posse, haben im Leben eben auch zur rechten Zeit und an rechter Stelle ihre Berechtigung und es wäre Unrecht, dergleichen, statt von Herzen zu lachen, mit einem Cato-Gesicht entgegennehmen zu wollen. Der Narr, auch wenn er nicht auf dem Niveau seiner Collegen im Shakespeare steht, der Spaßmacher, der uns durch einen gelungenen Scherz, durch ein burleskes Wortspiel oder wie sonst zum Lachen bringt, sind uns willkommene Leute. Aber wenn die Posse ihre Schwänke mit unerhörter Langweiligkeit und ohne eine Spur von Geist, von wirklichem Witz auskramt, dann wächst unser Ueberdruß von Minute zu Minute und statt erheitert gehen wir gründlich verstimmt

nach Hause. Das ist in zwei Worten der Eindruck, den Offenbachs neueste Burleske zurückläßt.

Die Operette wimmelt von komischen Figuren, aber keine einzige davon ist wirklich komisch. Wir bekommen Neuauflagen längst abgenützter Typen: den wohlbekannten potenzirten Fähnrich Rummelpuff in Offenbach'scher Redaktion; den Tauben, der alle Augenblicke mißversteht, hier aber zur Schärfung des komischen Effektes gar auch Musikdilettant ist, nach jener richtigen Definition, ein Musikdilettant sei insgemein einer, der zu seinem, aber selten zu anderer Leute Vergnügen Musik macht. Unser tauber Musikdilettant ist Violinist, der mit seiner Geige sich ergötzt und Andere martert — auch uns harmlose, außerhalb der Handlung seßhafte Zuschauer, denn der Spaß kakophonischer Musik wird in der Operette fast todtgehetzt; — außer dem geigenden Harthörigen besitzt nämlich der Teufel des Dilettantismus auch die übrigen Personen des Drama, sie wollen Herolds „Zampa" aufführen u. s. w. Das Thema „Corsar" wird in der Handlung ganz eigen variirt, — „Zampa" ist in der nach ihm betitelten Oper bekanntlich ein solcher, außerdem zittern die Philister des Stückes vor einem mythischen „schwarzen Corsaren", der die benachbarten Meere und Küsten unsicher machen soll und in dessen Maske der eine Liebhaber des Stückes seine Geliebte dem widerwilligen Oheim ablistet. Ein wirklicher Corsar kommt gar nicht vor. Verkleidungen spielen im Ganzen eine große Rolle. Unsere Urur-Großeltern ergötzten sich weiland in der Hanswurstkomödie an ähnlichen Dingen und schon der Titel verkündigte zum Beispiel: „Triumph römischer Tugend und Tapferkeit, oder Gordianus der Große mit Hannswurst dem lächerlichen Liebesambassadeur, curieusen Befehlshaber, vermeinten Todten, ungeschickten Mörder, gezwungenen Spion und was noch mehr die Komödie selbst erklären wird." — Der Hannswurst ist durch Gottsched und die Neuber längst begraben, aber den Titel könnten wir fast in ähnlicher Art stylisiren: „Der schwarze Corsar, mit den Liebhabern als persianischen Tabuletkrämern, galanten Modeherren, italienischen Dudelsackpfeifern, vermeinten Corsaren und was noch mehr die Komödie selbst erklären wird". Und sie erklärt noch viel, viel mehr! Eine sogenannte „Hosenrolle" galt ehedem schon für eine sehr pikante Würze. Stete Steigerungen haben uns dahin gebracht, daß wir den Pfeffer ge-

pfeffert, den Zucker gezuckert bekommen. Alle drei Damen im „Corsaren" erscheinen, nachdem sie sich anfangs als Damen eingeführt, im Laufe des Stückes in idealer, malerisch-romantischer, papageienhaft bunter Männertracht — die Primadonna gar in drei verschiedenen Anzügen dieser Art, einer immer prächtiger als der andere. Ja der ganze Weiberchorus macht in ähnlich fabelhaften Prachtanzügen, welche diesmal die Kriegskleidung der Mannschaft des Caperschiffes vorstellen sollen, bei dem schon erwähnten elektro-magnetischen Licht Evolutionen — der Pagenchor „der Prinzessin von Trapezunt", der Studentenchor des „Fantasio" mußte natürlich durch irgendeine Steigerung überboten werden. Wie die Helme, die Schilde, die Harnische in dem nachgeahmten Sonnenlichte funkeln, wie die bunten Federn wehen!

Aber über alles Erlaubte und Zulässige geht es, wenn im dritten Akt dem Rentier Lambrequin, dem Apotheker Toulard und dessen Sohne Antonin, nachdem man ihnen im Final des zweiten Aktes bei einem Schmause ein Narcoticum beigebracht, beim Erwachen in einem als Schiffskajüte ausstaffirten Zimmer weißgemacht wird, sie seien Gefangene auf dem Schiffe des „schwarzen Corsaren", wenn man sie nun in Schaukelstühlen so lange wiegt, bis sie — bis sie seekrank werden —!! — wenn während eines angeblichen Seegefechtes der vermeinte Corsar sie ermahnt, herumfliegende, explodirgefährliche Hohlgeschosse mit einer Art blechener Topfdeckel zu fangen und zu ersticken und nun große Kautschukbälle, wie die Kinder mit dergleichen spielen, hereingeworfen werden und zum Ergötzen des Publikums auf der Bühne elastisch herumhüpfen, während jene mit ihren Topfdeckeln vergebens hinterdrein sind, um sie zu fangen.

„Dichter und Componist scheinen sich das Wort gegeben zu haben, einmal zu probiren, was und wie viel man dem Publikum bieten könne. Dichter und Componist? Diesmal ist es Offenbach selbst, der die doppelte Lorbeerkrone auf seinem Haupte vereinigt! Doppelter Ruhm oder doppelte — Schuld. Und in der That wir sind in der Offenbach'schen Schule schon so trefflich gezügelt, daß wir es kaum noch merken, wenn die Wahrscheinlichkeit, der gesunde Sinn, ja wenn Sitte und Anstand ins Gesicht geschlagen werden. Gewisse Possen kehrten alle Augenblicke wieder: sämmtliche auf der Bühne befindlichen Personen

machen Front und marschiren trippelnd nach irgend einer Marschmelodie vor den Fußlampen krebsgängig bis in den Fond der Bühne und aus dem Fond der Bühne geradeaus bis zu den Fußlampen, oder sie tänzeln nach irgend einer im Orchester aufgespielten Polkamelodie — nicht als ob diese in dem bezüglichen dramatischen Moment als Tanzmusik gemeint wäre, sondern kurz und gut, weil es eine Polkamelodie ist, die ihnen gleichsam in die Füße fährt.

Offenbachs Partitur bringt ein Trinklied mit Chor im zweiten Akt, in dem sich Offenbachs glänzende und originelle Begabung ausspricht. Das ist aber auch das Erste und Letzte in dieser Composition. Doch ja, auch die Musik der Dilettanten ist mit gutem Humor, ja mit einer Art Genialität behandelt. Man muß ein wenig Einblick in die Technik des Componirens haben, um es ganz zu würdigen, was für eine vortreffliche Arbeit z. B. die erschreckliche Symphonie ist, womit der erste Akt geschlossen wird (von Mozart existirt ein ähnlicher Scherz). Nur wiederholt sich der Spaß zu oft — gleich beim Aufziehen des Vorhanges in der Musikprobe, wo ein zopfiges instrumentales Quatuor (oder was es ist), an dem der Taube mit seinen Freunden herumgeigt, in der geschicktesten Weise mit dem Quatuor (hier Trio) aus „Zampa“: „le voilà“ in Verbindung gesetzt ist, dann zum Aktschluß jene Symphonie, dann im zweiten Akt die Scene, wo Lambrequin der Köchin Susanne mit Hülfe seines Fagots die Stelle „er ist da, ist da, ist da!“ jenes „Zampa“-Fragmentes beibringen will, dann die Scene der Pifferari, deren Schnarrmusik (beiläufig gesagt hatte Meyerbeer in Rom eine wahre Passion dafür) ergötzlich parodirt, aber auch carieirt wird, und endlich die Opernprobe des „Zampa“. Herold würde sich todtlachen, wenn er zu hören bekäme, wie Offenbach seine Ouverture zugerichtet hat.

Aber es ist, wie gesagt, zu viel Ohrenmarter für Einen Abend und was ein Mal ergötzt, wird zum Ueberdrusse, wenn es zum zweiten, dritten Male und so weiter kommt. Sonst finden sich in der Partitur einige graciöse Momente, einige ansprechende Pikanterien, aber daneben viel, sehr viel Vernütztes, Nichtssagendes, Lärm, Tanzbodenmusik, Lückenbüßer, denen man die Eile ansieht, welche der Componist hatte, einige Partiturseiten möglichst schnell mit Notenköpfen zu füllen. Wem aber der Himmel ein so neidenswerthes Talent gegeben, wer über

eine solche Summe künstlerischer Erfahrungen verfügen kann, wer eine so glückliche, leicht schaffende Hand besitzt, sollte für seinen eigenen Künstlerruhm besorgter sein. Es ist für letzteren keine Assecuranz, wenn das Publikum bei einer ersten Aufführung lacht und jubelt. Auf die gedankenlose Schaulust, triviale Sinnlichkeit, das Lachen über jeden guten oder schlechten Spaß seine Erfolge bauen wollen, ist die bedenklichste Taktik. In Paris hat es weniger zu sagen. Dort sind die „Bouffes“ ein vereinzeltes Theaterchen und wie wir allenfalls in einer Bibliothek, in deren Schränken die Werke aller sieben Weisen stehen, nach irgendeinem auf dem Tische unter anderen Journalen liegenden Witz- und Caricaturblatt greifen, einen Moment lang uns an seinen Possen ergötzen und es wieder hinwerfen, so wollen wir gerne in den Bouffes gelegentlich einen Abend über Orphée oder die Grande-Duchesse lachen. Wo aber diese Quisquilien zum täglichen Brot, ja uns beinahe als ausschließende Nahrung geboten werden, da wird es Zeit darauf nachdrücklich hinzuweisen, daß ein Theater seinem Beruf und Zwecke nach eine Kunstanstalt und keine bloße Singspielhalle, kein dramatisch umgeformtes Café chantant ist und daß die Musen dagegen protestiren, Demimonde-Damen vorstellen zu sollen.

Die Trophäen des Miltiades ließen bekanntlich den Themistocles nicht schlafen, und nach Offenbachs Wiener Triumphen fand sich jemand, der mit muthigem Stolze ausrief: „anch'io“ u. s. w. Dieser „jemand“ war Johann Strauß der jüngere.

Als Johann Strauß, gleich seinem Vater, dem älteren Johann Strauß, der Welt längst und vortheilhaftest als Compositeur anmuthiger Tanzmusik bekannt, mit seiner Oper „Indigo“ hervortrat, war der Jubel groß. Ein zweiter Offenbach! Das Paris an der „schönen blauen Donau“ hatte jetzt dem Wien an der Seine seinen eigenen einheimischen Offenbach, den Operetten der bouffes parisiennes eine Operette auf heimischem Boden gewachsen entgegenzustellen. In der That, der triumphirende Freudentaumel erinnerte an den Moment, als weiland die Schlacht bei Aspern den thatsächlichen Beweis geliefert hatte, der bis dahin unbesiegte Franzosen-Kaiser könne doch geschlagen werden. Der richtige Ton war in der That in Buch und Partitur gut genug getroffen. Wie Offenbachs Libretti alles Mögliche verhöhnen; die Antike, die Romantik u. s. w., so wurde hier eine

allbekannte Geschichte aus tausend und einer Nacht auf den Kopf gestellt und wenn sich die Musik besser mit tanzenden Füßen als mit zuhörenden Ohren hätte genießen lassen, so waren die Tanzmelodien doch ganz allerliebst und man durfte zudem einige Hoffnung schöpfen, ein neues Operngenre aufblühen zu sehen, die Tanzoper — etwa als Seitenstück zu Heine's „Tanzpoem". Wirklich müßte es sich z. B. in neuer Neubearbeitung der „Iphigenia" nicht übel ausnehmen, wenn König Thoas seine Wuth in den Rhythmen eines Walzers äußerte und die Furien dem Orest eine Polka vorsängen.

Der Erfolg des „Indigo" hätte Herrn Johann Strauß in der That über seine Unsterblichkeit als Operncomponist beruhigen können, aber der Offenbach'sche Blumenpfad zwischen einer Allee von Lorbeerbäumen war einmal betreten und lag gar zu verlockend da. Wohin er führt — das ging uns einstweilen nichts an. Wenn man aber die Welt einst ihre sieben Wunder und Griechenland seine sieben Weisen hatte, so hat die Gegenwart am Ende doch nur einen Offenbach und mit diesem kann sie sich auch so gut begnügen wie die Erde nebst sonstigen Planeten mit der einen Sonne. Offenbach hat zudem eine Eigenschaft, welche ihm kein Mensch abstreiten wird — er hat Geist. Nimmt aber Offenbach den Geist weg und den französischen prickelnden Esprit seiner Melodien — wenigstens der besseren darunter — was bleibt übrig? Die blanke Frivolität, das leere Musikgeklingel, welches, wenn man eine Composition dieses Schlages, die ihre vierthalb Stunden zum offenen Widerspruch des Diminutivs „Operette" spielt, gehört hat, in Kopf und Nerven eine Stimmung zurückläßt, als sei man eben so viele Stunden Schlitten gefahren und könne nun das Klingeln der Schlittenschellen nicht los werden.

Wer also durchaus Offenbach der Zweite oder Dritte sein will, bedenke sich vorher, ob er es auch sein kann. Johann Strauß scheint über diese Vorfrage mit sich im Reinen zu sein — er hat uns eine neue Operette gebracht: „Der Carneval in Rom". Schon der Theaterzettel zeigte uns gleichsam die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeiten: „Sämmtliche Decorationen componirt und gemalt von Herrn A. Bredow, Decorateur der kaiserl. russischen Hoftheater zu St. Petersburg und Moskau, unter Mitwirkung des Herrn L. Grünfeld, Decorateurs dieser

Bühne. Die neuen Costüme theils nach Zeichnungen der Herren F. Franceschini und Alfred Schreiber, verfertigt vom Obergarderobier Herrn Eberius und vom Costumier Mr. Chalain in Paris, Cartonagearbeiten von Charles Hallé in Paris. Die lebenden Blumen (Fleurs animées) nach Angabe des Herrn Eberius aus der Blumenfabrik des Herrn Schlesinger. Die Velocipèdes-Wagen und Velocipèdes aus der Eisengießerei des Herrn Karl Lenz. — Die vorkommenden Tänze arrangirt von der Balletmeisterin Frau Therese Kilany". Dann folgte das Personenverzeichniß, 17 Personen männlichen und 18 Personen weiblichen Geschlechts, und zum guten Ende: „Bauern, Bäuerinnen, Mädchen, Bursche, Kinder, Stiftsdamen, Modelle, Grisetten, Maler, päpstliche Zuaven, römische Gendarmen, Abbés, Mönche, Wasserträger, Blumenmädchen, Eisverkäufer, Hausirer, Bettler, Matrosen, Bediente, Kellner, römische Landleute". Uns schwindelt! — „Ci son tutti; è come la valle di Giosafat", würde Manzoni's Doctor Azzeca Garbugli sagen.

Adolf Müllner, der einst vielgepriesene Dichter der „Schuld", definirte bekanntlich die Oper als „Rührei von Kunst und Unsinn". Dieselbe Definition paßt auf das Genre der modernen sogenannten Operette vollkommen, nur muß man die „Kunst" weglassen und dafür irgend ein Wort setzen wie etwa Frivolität, Obscönität, Scandal u. s. w. Arbeiten wie „La timbale d'argent" oder „Abélard et Héloïse" sind an schamloser Frechheit sicher das Aeußerste, was man seit Bibienas „Calandra" auf der Schaubühne gesehen. Es thut endlich einmal ein sehr ernstes Wort noth und es soll uns wahrlich an Muth nicht fehlen, dieses Wort, wo es nöthig wird, zu sprechen!

Und so gestehen wir denn, daß wir den „Carneval in Rom" mit einer Art moralischer und ästhetischer Seekrankheit verlassen haben. Das reizende Stück Sardou's, welches Herr Joseph Braun seinem Libretto zu Grunde gelegt, ohne es der Mühe werth zu halten, seine Quelle auch nur mit einer Silbe zu nennen, bringt in die Handlung den Rest von Sinn und Zusammenhang, welcher bei dieser Bearbeitung übrig geblieben — was zu- und beigefügt ist und eigentlich die „pikante Würze" ausmacht, ist von der Art, daß wir uns hier beim Schreiben ernstlich vornehmen müssen, uns möglichst gemäßigt darüber auszudrücken. Die ungenirte Offenheit, die faunenhaft lachende

Naivetät, mit welcher hier das ehebrecherische Verhältniß zwischen dem jungen Maler Arthur und der Gräfin Faleoni als etwas ganz Selbstverständliches, ganz Natürliches, als etwas, das gar nicht anders sein kann, behandelt wird, muß jeden, dem aus den alten Zeiten der „Finsterniß" und „Geisteskuechtung" noch etwas Scham und Scheu übrig geblieben, einigermaßen außer Fassung setzen.

Auch mit dem albernen Gecken Benvenuti hätte die Frau Gräfin im ersten Akt eine „Liaison" angeknüpft, wäre der Herr Graf im Eisenbahnwaggon nicht noch eben zu rechter Zeit erwacht. Der Herr Graf, dessen Familienwappen ein Hirschgeweih im goldenen oder blauen oder rothen Felde ist, tritt mit diesem plastisch in Silber getriebenen Wappenzeichen auf der Mütze, wie Aetäon nach der Verwandlung, auf! In Rom wird die Frau Gräfin in ein Nonnenkloster als Assecuranzanstalt für ihre Tugend gesteckt. Der Theaterzettel spricht zwar von einem Damenstift und die Nonnen erscheinen in einem unerhörten rothen Ordenshabit wie gesottene Krebse — aber kein Mensch kann sich auch nur einen Augenblick lang darüber täuschen, was gemeint sei. Das „Damenstift" hat einen Kapuziner (!!) zum Pförtner — natürlich eine ungeheuerliche Mönchsfratze. Neben dem Kloster ist eine Osteria, wo die „deutschen Maler" mit ihren „Modellen", das heißt hier mit Mädchen, welche vor lauter Zweideutigkeit schon völlig unzweideutig sind, eine lärmende Orgie abhalten. Will man Seenen dieses Schlages schildern, so mag es geschehen, wie Hogarth es in einem der Blätter in the rake's progress gethan. Zudem kann der Kunstfreund, der eben Hogarths Kupferstiche besitzt, sie vor seinen Töchtern und halberwachsenen Söhnen versperren. Aber den Taumel eines wilden Bacchanals, von dem die Grazie zürnend entflohen und wo nur die Mänade übrig geblieben, bei grellem Gaslicht auf offener Bühne dargestellt, während von allen Seiten des Zuschauerraumes her Mädchengesichter gegen die Bühne blicken, und dieses Bacchanal vom Herrn Textverfasser wieder als selbstverständliches, harmloses Amusement tractirt zu sehen, das ist in der That etwas stark. Auch sind das die Sitten der Maler und der Modelle in Rom durchaus nicht, wie denn überhaupt das hier geschilderte Rom nur eine Ausgeburt der Phantasie ist, welcher jeder, aber auch jeder Zug von Wahrheit fehlt. Mit

den jungen deutschen Malern in Rom, auf welche die ewige Stadt fast ohne Ausnahme einen großartigen, erhebenden, sittlich kräftigenden und reinigenden Einfluß zu üben pflegt, ist es eine wahre Freude zu verkehren, — Wüstlinge, wie sie uns hier vorgeführt werden, wird man unter ihnen schwerlich jemals finden. Und was die weiblichen Modelle betrifft, so ist strengste Sittlichkeit für diese meist armen, aber der Mehrzahl nach tadellos braven Mädchen in Rom so zu sagen ein Ehrenpunkt. Sie geben jährlich im Saale bei Fontana Trevi einen Ball, wo aber Anstand, Sitte und nebenbei jene eigene Anmuth herrscht, wie sie dem Südländer angeboren sind. Das Rom der Künstler ist es also wenigstens nicht, was wir in der neuen Operette zu sehen bekommen.

Die Decoration bei der Wiener Aufführung mit der links in den Wolken schwebenden Kuppel (eine Malerei, auf welche sich der „kaiserlich russische Decorateur" auch nicht allzu viel einzubilden braucht) stellte halb vedutenhaft die „liberianische Basilica" vor; dann war es ein seltsam und verwunderlich zu nennender Zufall, daß die Orgie gerade dort gefeiert wurde, wo in Wirklichkeit der edle deutsche Maler Overbeck sein Atelier hatte. Neben der vorbelobten Osteria ist aber das Nonnenkloster, — bei getheilter Bühne ziehen, während links die Maler mit ihren Dirnen ihre Juchhe und Trallala hören lassen, die Nonnen in Prozession, etwas, das „fromm" klingen soll, plärrend, in die Klosterkirche. Wie sie nun aber den Jubel und die Tanzmusik hören, fangen sie an zu tanzen und gerathen in einen wilden Cancan —!

Wenn heute Karl Borromeo, Thomas a Kempis, Vincenz von Paula und Fénélon wiederkämen — es würde uns, wie die Dinge stehen, in keiner Weise überraschen, sie nächste Woche im ersten besten Witzblatte mit affenhaft verzerrten Gesichtern als Caricaturen anzutreffen; aber die cancanirenden Nonnen haben uns doch einigermaßen überrascht. Wir erlauben uns den Herrn Dichter auf die Ragionamenti capricciosi des Pietro Aretino dringend aufmerksam zu machen. Die Monstrositäten der Klosterscenen, welche er da finden kann, gehören allerdings nicht der Wirklichkeit, sondern nur der bestialischen Phantasie Aretino's an — aber vielleicht würde sich Manches, mit einem anscheinenden und durchscheinenden Decenzmäntelchen zur Noth drapirt und

vom Ballet in gutem Arrangement ausgeführt, gar nicht schlecht ausnehmen. Seit wir es in Wien erlebt haben, daß an einem „Narrenabend" bei einer Scheinprozession ein Marienbild vorangetragen wurde, sind wir auf Alles und Jedes gefaßt. Und fast möchten wir dem Himmel dafür danken. Denn wo etwas aufs Aeußerste gekommen, wird und muß die Gegenwirkung eintreten — es hat Alles seine Grenzen, auch die Geduld.

Wie nun im weiteren Verlaufe der Handlung Arthur über die trennende Mauer aus der Osteria ins Kloster zu einem Rendezvous mit der Gräfin Falconi steigt, und was weiter passirt, wie der Kapuziner mit der Laterne und einem großen Prügel in der Hand hereinstürzt, und so weiter — das sehe man selbst an, wenn man Lust hat; wir haben keine mehr, dem Textbuche weiter zu folgen.

Ueber die Partitur des Herrn Strauß wollen wir kurz sein. Daß Jemand, der jahrelang ein geschicktes Tanzorchester leitet und mit ausgezeichneten Tanzcompositionen versieht, die Orchesterinstrumente, ihre Mischung und Wirkung genau kennt, versteht sich von selbst. Die Factur der Oper ist also in der Orchesterpartie mit sicherer Hand gefügt, auch die Stimmen sind gut und wirksam behandelt — bis auf die höchst curiose Bravourarie der Gräfin im Klosterhof. Zuweilen taucht ein pikantes Polkamotiv auf, das uns im Tanzsaale gewiß sehr gefallen würde. Die Polka spielt überhaupt eine große Rolle, bis zum Trinkliede Arthurs hörten wir diesen anmuthigen Tanz mindestens 12 bis 13 Mal. Dazwischen Walzer, Ländler u. s. w. — mitunter einen ganz hübschen Anfang, welcher wirklich nach der Oper klingt, aber bald, sehr bald hüpft die beliebte Polka oder sonst etwas Aehnliches dazwischen; der Componist gleicht einem Canarienvogel, der sein eingelerntes Stückchen zwar anfängt, aber ehe man sich dessen versieht, in seinen natürlichen Waldgesang zurückfällt. Manches, wie der Schluß des ersten Actes, tritt mit der ganzen Prätension einer großen Oper auf, mit Massenеffecten u. s. w. Herr Strauß hat einen großen Triumph gefeiert und eine reiche Ernte an Lorbeerkränzen mit heimgetragen. Sollte ein neuer Gluck, Mozart oder Rossini erscheinen, so bitten wir dringend, ihn mit anbrüchigen Aepfeln zu werfen, damit doch einiger Unterschied da sei.

Wenn wir das für Wien in Aussicht stehende Theater der

„komischen Oper“ wegen irgend etwas mit Sehnsucht erwarten, so ist es darum, daß wir hoffen, es werde die entweihte Scene der musikalisch-komischen Muse reinigen und uns wieder lehren, an Feinheit, Geist, Witz, echter Komik — nicht an Frivolitäten, Narrenspossen und Schaugepränge, — an wirklich schöner und anmuthiger Melodie — nicht an stundenlangem Tanzgeklingel — kurz an wirklichen Kunstwerken Freude zu finden. Himmel! was waren das doch für idyllische Zeiten voll paradiesischer Unschuld, wo man „Fra Diavolo“ wegen der höchst harmlosen Abendtoilette Zerlinens „bedenklich“ fand, und wo man am „schwarzen Domino“ Anstoß nahm, welcher uns heutzutage eher wie ein Stück für englische Mädchenpensionate vorkömmt. Mögen sich die Leiter der künftigen neuen Unternehmung der reichen Literatur erinnern, welche ihnen zur Verfügung steht; und mögen neue Talente ein Gebiet betreten, wo viele und echte Lorbeeren zu holen sind. Ja, möge uns der Himmel einen neuen „Bänkelsänger“ wie Wenzel Müller bescheeren, dessen volksthümliche Musik — ein echtes Product des lustigen, herzlichen Alt-Wien — kerngesund war, dessen Weisen zum guten Theil als Volksmelodien fortleben und welchem Riehl ein verdientes Ehrendenkmal gesetzt hat. Aber weg mit der Pariser überreizten, corrupten Ueberfeinerung!

Die neueste einheimische Operette schildert uns das geist- und weltliche Rom mit so erstaunlicher Treue und Wahrheit, daß es kein Wunder ist, wenn uns eine Merkwürdigkeit Roms in Erinnerung gekommen ist, wohin wir das Genre der sogenannten „modernen Operetten“ wünschen; es ist die — Cloaca maxima.

Wien soll, wie gesagt, ein eigenes Theater für die komische Oper bekommen. Wir fürchten, wir fürchten — es wird ein Offenbachtheater mehr. Man kann dabei zwar nicht ausrufen wie weiland die Kreuzfahrer: „Deus le volt“, wohl aber: „Populus le volt“. Die Muse der komischen Oper hat reiche Schätze in Verwahrung, es gilt nur sie zu heben. Man hat in neuerer Zeit in Paris sogar nach der Serva padrona Pergoleses, in Florenz nach Cimarosa zurückgegriffen! Wir besorgen, das mit der lautern Milch offenbach'scher Operetten genährte Publikum werde alles Andere abschmeckend finden. Zudem haben unsere Sänger, welche allabendlich die Blechmassen des modernsten Orchesters überschreien müssen, zu singen so gut wie verlernt,

ob sie je spielen gekonnt, ist vollends die Frage. Zur komischen Oper im echten Sinne gehört beides. Sind wir einmal so weit, daß uns Massenaufgebote halbnackter Figurantinnen für alles Andere, für Gesang und Spiel, für Geist, Kunst und Schönheit entschädigen, so kann man das bessere Kunstwerk getrost begraben, und ihm ein hic jacet aufs Grab schreiben. Zwischen die Riesenwirthschaft unserer modernen Riesenopern, welche mit Riesenmitteln auf Riesenеffekte losarbeiten, und die Plattheiten, Kindereien und Frivolitäten der Operette eingeklemmt, ist es kein Wunder, wenn das Publikum am Ende alles Urtheil, allen Kunstgeschmack verliert, bei Mozart gähnt, bei Gluck einschläft, und sogar an dem weiland vergötterten Rossini bemerkt, es sei ihm mittlerweile ein recht artiger Zopf gewachsen.





XV.

Hamlet, Oper von Ambroise Thomas.

Hamlet als Oper! — als moderne französische Oper im großen Styl! Selbst Polonius, der auf des Prinzen Wunsch nach einander in derselben Wolke ein Kameel, eine Spitzmaus und einen Wallfisch erblickt haben würde, würde, wenn Hamlet bei einer Aufführung der Oper die Bemerkung fallen ließe: „Seht, Polonius, das sind wir", unterthänigst, aber mit Entschiedenheit antworten: „Nein, mein Prinz, das sind wir nicht. Wir sind, mit Euerer Gnaden Erlaubniß, dramatische Figuren Shakespeare's und haben von ihm die Unsterblichkeit mitbekommen, wie Euere Hoheit schon aus dem Umstande schließen können, daß wir nach dritthalbhundert Jahren beide noch frisch und gesund dasitzen. Die guten Leute und guten Musikanten aber, welche wir da oben singen hören und agiren sehen, sind recht gute Opernfiguren, französische Opernfiguren. Ich habe zwar meinem Sohn Laertes nach Paris sagen lassen, er solle die Musik ja nicht vernachlässigen (schlagen Sie hochgeneigtest Act 2, Scene 1, auf), aber daß er die Sache so weit getrieben hat um sich förmlich zum Opernsänger auszubilden, ist mir doch gar nicht lieb."

Gehen die Sachen so weiter, wie sie dermal in vollem Zuge sind, so wird bald die ganze deutsche und englische tragische, classische Literatur zu Opernlibretti verarbeitet sein. Wir haben

bereits einen „Don Carlos“ von Verdi, eine „Luisa Miller“ von Verdi, eine „Giovanna d'Arco“ von Verdi, „Masnadieri“ von Mercadante, den „Guillaume Tell“ von Rossini, „Faust“ von Gounod, „Romeo und Julie“ von Gounod, „Othello“ von Rossini und Verdi, „Macbeth“ von Chelard und desgleichen von Verdi — und nun auch „Hamlet“ von Ambroise Thomas. Das Schlimmste bei der Sache ist, daß die Originale Schillers, Goethe's, Shakespeare's durch die bezüglichen Opernpartituren beim großen Publicum so ziemlich todtgemacht werden. Haben sie etwa an Werth oder an wirklicher Wirksamkeit so sehr das Uebergewicht? O nein — aber eine Tragödie ist ein gar ernster Genuß; sie fordert vom Zuschauer Antheil, Vertiefung, ja sogar etwas wie eigene geistige Arbeit — in Operngestalt ist aber aus der geistigen Arbeit kurz und gut reiner Sinnengenuß geworden, des Zuschauers Ohr wird durch Melodien gekitzelt, durch Tonmassen erschüttert, sein Auge durch Ballette, durch Aufzüge und durch Decorationenprunk geblendet — und statt es mit Aufmerksamkeit verfolgen zu müssen, ob tüchtige schauspielerische Talente den dramatischen Charakter eines Othello, eines Hamlet, einer Desdemona, einer Ophelia richtig auffassen und dieser Auffassung entsprechend durchführen, mag man nur auf den beliebten Sänger, die beliebte Sängerin horchen und eine gelungene Roulade, ein glänzender Triller, begleitet von einigen herkömmlichen Operngesten, leistet reichen Ersatz für die trefflichste Declamation, für das wahrste Spiel. Man findet in italienischen Literaturgeschichten meist die ganz richtige Bemerkung, daß die Tragödie in Italien nie habe recht gedeihen wollen, wegen des Uebergewichtes, welches seit 1600 die Oper ausübte. Nicht umsonst war schon der alte Gottsched im Interesse des Drama entschiedener Opernfeind. Und — wir sehen es ja — selbst wo der Dichterhain tragischer Poesie voll und hoch und grün erwachsen, setzen sich die Millionen Noten der Opernpartituren wie Borkenkäfer hinein — und wehe dann dem Waldbestand!

Es giebt gewisse Kunstwerke, welche wir zu den besten geistigen Besitzthümern der Menschheit, zu den Monumentalwerken rechnen, in welchen dieses oder jenes Jahrhundert sein Höchstes geleistet. Bedeutender Inhalt hat sich in der ihm angemessenen, ja einzig und ausschließlich angemessenen Form verkörpert; jede Abänderung, jede Umformung ist zugleich sträfliche

Antastung des Unantastbaren. Zu dieser Art von Werken rechnen wir Shakespeare's „Hamlet“. Die hohe Bedeutung dieser Dichtung deutet schon der Umstand an, daß sie neben Goethe's „Faust“ die vielleicht am meisten commentirte ist. Aus den „Faust“- und „Hamlet“-Commentaren kann man um beide Werke einen förmlichen Wall aufthürmen. Der Wall hat aber nicht gehindert, daß ihn die Librettomacher überstiegen und sich an den Werken vergriffen. Für uns in Deutschland ist „Hamlet“ eines jener Werke, welche uns in Fleisch und Blut übergegangen, — wie den „Faust“ wissen wir ihn nahezu auswendig, wie aus „Faust“ sind auch aus „Hamlet“ einzelne Stellen Sprüchwörter geworden, welche in Jedermanns Mund sind. Was ist den Franzosen Shakespeare? Was ist ihnen Hamlet, was Ophelia, „daß sie um sie weinen sollten?“ Der sauvage ivre Voltaire's — ein Ausdruck, den er bekanntlich gerade mit Beziehung auf „Hamlet“ von Shakespeare brauchte, ist, wie es scheint, noch immer nicht ganz vergessen.

Die Gestalt des melancholischen Dänenprinzen steht in wunderbarer Zeichnung vor uns. Dem in Wittenberg von Philosophie genährten Geiste, dem Grübler, dem Zweifler, gestaltet sich Alles, was an ihn herantritt, zum Object eines dialektischen Processes und wo er handeln sollte, kommt er vor lauter Denken nicht dazu. Der Tod seines Vaters, die zweite Ehe der Mutter lasten schwer auf ihm; er ahnt den Zusammenhang. Der Geist seines Vaters erscheint ihm, fordert Rache — Hamlet greift nicht nach dem Schwerte, sondern nach der Schreibtafel, um sich die Notiz einzuzeichnen, „daß man lächeln, immer lächeln und dabei doch ein Schurke sein könne“. Er hat vor lauter tiefsinniger Gedankenarbeit sogar eine entschiedene Antipathie gegen alles thätige Zugreifen. Als der Zufall das Leben des verbrecherischen Claudius in seine Hand giebt, athmet er völlig auf, als er bei Erwägung der weiteren Consequenzen der That für Claudius — wohlgemerkt der Consequenzen im J e n s e i t s — einen plausiblen Vorwand findet, die Sache vorläufig auf sich beruhen zu lassen. Seine Waffen sind Epigramme, Sarkasmen, bissige Bemerkungen. Seine Rache an Rosenkranz und Güldenstern, zwei armseligen Junkern und Schluckern, welche der Mühe gar nicht werth sind und die er immerhin laufen lassen konnte,

führt er durch eine seltsam und ungeschickt genug complicirte Maschinerie aus.

Als Ophelia, die er doch nach seiner Art geliebt, begraben werden soll, hat er Stimmung und Fassung genug, über Todtenschädel auf dem Friedhof tiefsinnige philosophische und naturwissenschaftliche Betrachtungen zu machen, ja letztere in ein Epigramm einzukleiden. Als er sich einmal zum Handeln aufrafft, trifft er den Unrechten, Polonius statt des Königs. Seine eigene tödtliche Verwundung und daß er endlich den Stiefvater todtsticht, sieht Alles beinahe wie plumper Zufall aus. Er sieht den Geist des Vaters bei zwei verschiedenen Gelegenheiten und ist so sehr Skeptiker, daß er von „Sein oder Nichtsein" und vom „unbekannten Lande" redet, „aus dem kein Wanderer wiederkehrt", als er den Gedanken des Selbstmordes in der Seele wälzt — natürlich um sich ihn wieder hinauszudialektisiren. Ophelia liebt er so gut wie nicht, — sein Brieflein „Zweifle an der Sonne Klarheit" u. s. w. und alles Folgende ist eben ein flüchtiges Galanteriespiel, mit welchem er sich von seiner strengen philosophischen Kopfarbeit erholt, — die Scherze, welche er sich während des Schauspiels gegen Ophelia erlaubt, sind bitterer Hohn, absichtliche, grobe Beleidigungen. Ophelia's Neigung für ihn ist dagegen eine wahre und wirkliche, aber von der Liebe einer Julie gründlich verschieden. Ueber dem ganzen Stücke schwebt eine frostige, nordische Nebelatmosphäre, ein nächtliches Düster voll Grauen.

Ist das nun ein Opernstoff? Was bewog die Herren Michel Carré und Jules Barbier, gerade nach ihm zu greifen? Wohl zunächst einige Momente, die für den Componisten dankbar sind; so die in der französischen großen Oper unvermeidliche entrée de la cour, die sich sehr gut und sogar wiederholt anbringen ließ, die nächtliche Geisterscene auf der Terrasse, das Schauspiel im Schauspiel (als Pantomime), Ophelia's Tod mit herkömmlicher Opernapotheose und gleich dem Tode Selicas in der „Afrikanerin" von verklärten Brummstimmen aus dem Jenseits begleitet. Man erzählt wohl, beim Tode sehr frommer Menschen sei manchmal Musik hörbar geworden, ich zweifle aber sehr, daß es Brummstimmen gewesen sein möchten. Hamlet wird zum schmachtenden, wenngleich etwas melancholischen Opernliebhaber, wie nur je einer Cantilenen gesungen — Ophelia wird zur

Coloraturprinzessin im französischen Operngeschmack — und so weiter. Glänzende Ballete sind eingeschaltet, wo es gehen und nicht gehen will. Mir fällt bei letzteren wirklich der Passus ein, mit dem wohl Theaterprincipale weiland ihre Haupt- und Staatsactionen ankündigten und anpriesen: „weilen so viele jämmerliche und traurige Vorstellungen den Augen der Zuschauer verdrüßlich fallen möchten, wird Hanswurst vor einige Zerstreuung sorgen". Statt des düsteren Nachtstückes Shakespeare's sehen wir eine brillante Oper. Ambroise Thomas hat sich in Deutschland durch seine „Mignon" Popularität und Credit verschafft, was natürlich dem „Hamlet" recht wesentlich zustattenkömmt. Berühmte Sängerinnen, wie die blonde Nilsson, fanden in der Rolle der Ophelia eine Aufgabe, an deren Lösung sie mit entschiedener Vorliebe gingen. Die Partitur selbst enthält Manches, das nicht blos von Mignons Gnaden lebt — Glänzendes, Dankbares, Melodien, Motive, Phrasen wie das Publicum sie liebt, da es sie schon kennt, ehe sie noch angefangen, modernste Effectmittel (die beliebten Quartsextaccorde - Ueberraschungen, kühnste harmonische Rückungen, z. B. nach zwei Tacten Fis-dur unvermittelt zwei Tacte C-dur zu Anfang des vierten Actes), Instrumental-Glanzstellen — oft mit der obligaten französischen Harfe — leichtgeschürzte Balletmusik, etwas trivial leider — unter Anderen eine Valse-Mazurke: im „Hamlet"!! — Geistermusik mit chromatischem Windsgeheul, gelegentlich etwas überraschend Schönes, wie die wundersam innige schwedische Ballade „Pâle et blonde dort sous l'eau profonde", die übrigens ein wirkliches schwedisches Volkslied ist.

Wir kennen Thomas von seiner — entschieden höher stehenden — „Mignon" her, als ein anmuthiges, zum Zierlichen neigendes, Brillanteffecte liebendes Talent. Wo sich eine Situation seines Hamlet auf der Stimmungshöhe seiner „Mignon" hält, bringt er der früheren Oper Ebenbürtiges. Wirkliche tragische Kraft aber bleibt ihm versagt. Verstärkung und Steigerung des äußeren Tonapparates ist noch keine wirkliche Vergrößerung des Styls. Ueberall aber weiß sich Thomas als gebildeter Mann und als gebildeter Musiker auszudrücken. Franzose ist er durch und durch, obwohl er deutlich genug erkennen läßt, daß er auch die deutschen und italienischen Meister seiner Kunst sehr wohl kennt. Vom Recitativ, diesem unschätzbaren Kunstmittel, welches von der

neuesten deutschen und italienischen Schule sehr verkehrter Weise aufgegeben worden, macht Thomas gerne, doch nicht eben glücklich Gebrauch — seine Recitative stolpern ziemlich steifbeinig einher und halten mit dem beseelten Leben eines französischen Recitativs von Gluck, ja selbst mit dem alten Jean Baptiste Lully keinen Vergleich aus. Seine musikalische Phraseologie zeichnet sich durch nichts weniger aus als durch Neuheit.

Verfolgen wir in raschem Ueberblick die Hauptmomente der Oper. Keine Ouverture; das kurze Instrumentalvorspiel deutet die musikalischen Motive der Geisterscene an, und wir können schon hier vorläufig, wie jener Prinz im Mährchen, „das Gruseln lernen". In denkbar stärkstem Gegensatz geht das Nachtstück in ein Prachtstück über. Festmarsch, Chor, entrée de la cour. Trompetenfanfaren, der König tritt ein, die Königin, später Hamlet, angekündigt durch ein kurzes, melancholisches Vorspiel. Dann ein Liebesduett zwischen Hamlet und Ophelia im großen Opernstyl; der „grand vin" der französischen Weinhändler könnte dabei in Erinnerung kommen. Hamlet singt: „doute de la lumière", Ophelia antwortet: „astre de la lumière" u. s. w. Laertes führt sich mit einer wohlklingenden Cavatine ein, deren Motive (nicht aber die Tonart: Des-dur!) den chevaleresken Jüngling recht gut zeichnen. Darauf Officiers- und Pagenchor, sehr hübsch, aber auch sehr offenbachisch. Originell und sehr effectvoll sind die dreitactigen Rhythmen zu Anfang, die beim zweiten Motiv plötzlich in zweitactige mit frappanter Wirkung übergehen. Diese Acthälfte ist, genau genommen, ein ganzer Act mit Introduction, Finale u. s. w.

Verwandlung: die Esplanade, wo es spukt. Entsprechende Schauermusik, Hamlet, Marcellus, Horazio — aus dem erleuchteten Königsschlosse tönen zeitweise die festlichen Fanfaren des Bankets. Goethe hat, wie bekannt, es kurz und schön auseinandergesetzt, wie Hamlet und seine Genossen in der Winternacht unbehaglich auftreten, wie Shakespeare die Stelle „vom Schmausen und Zechen der Nordländer so zweckmäßig angebracht hat", daß wir so gut wie der Prinz das erwartete Phantom vergessen, und wie wir nun völlig erschrecken, wenn Marcellus plötzlich ruft: „seht, es kommt". Recht nach Gespensterart ist der Geist leise und unerwartet da, wie ein plötzlicher Blitz bei Nacht. So bescheiden ist kein Operngespenst! Hamlets Vater kündigt sich

nicht ohne Spektakel an — er telegraphirt gleichsam: „ich komme“ und sendet erst noch, so zu sagen, meldende Livréebediente voraus. Ohne Gleichniß: die Musik nicht allein kündigt ihn an, sondern auch die zwölf dröhnenden Schläge der Mitternachtsglocke, Fis und Fis und nochmals Fis und so zwölf Mal mit allerlei Harmonisirungsgewürz. (Lindpaintner hat in seinem „Vampyr“ denselben Effect, aber viel grobmassiger und viel weniger geistreich als der Franzose.) Plötzlich Tremolo auf Cis — auf das der volle Dreiklang von D-dur einsetzt, als ein hinlänglich erschrecklicher Secundenaccord, Sohn eines hinlänglich erschrecklichen Septimenaccordes — es klingt als habe Jemand dem Teufel unvermuthet auf's Hühnerauge getreten. In letzter Instanz bleibt hier ein gewisser Beethoven mit einem gewissen Accord in der neunten Symphonie verantwortlich. „Quel crime ai-je à venger? quel coupable à punir?“ ruft Hamlet; da ertönt — und das ist an sich ein guter, aber für die Schauerscene als solche nicht eben zuträglicher Einfall — wieder die Fanfare aus dem Bankelsaal des Claudius. Lange Erzählung des Geistes — als er verschwunden, erwarten wir vergeblich das so sehr wirksame: „schwört auf sein Schwert“. Statt dessen schließt Hamlet den Act mit den Worten: „Ombre chère, ombre vengeresse, j'exaucerai ton voeu; ô lumière, ô soleil, gloire, amour, douce ivresse, adieu, je me souviens, je me souviendrai.“ Gründlicher kann man dem Hamlet Shakespeare's schwerlich ins Gesicht schlagen. Der zweite Act beginnt mit einer Arie Ophelia's: ein anmuthiges Motiv — weiterhin in harmonische und melodische Bizarrerien ausartend — dann Scene zwischen Ophelia und der Königin, Arioso der letzteren — stellenweise wagnerisirend! Der König kommt dazu, Duo, durch Hamlets Eintritt wird die Scene zum Trio.

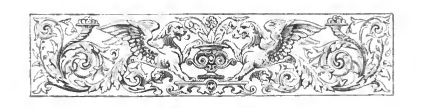
Es folgt ein hübscher kecker Chor der Komödianten. Eine Chanson bachique ist Opernflickwerk — eine französische Oper ohne Trinklied — ganz unmöglich. Ein Trinklied von Hamlet gesungen!! Nun kommt das Schauspiel im Schauspiel, entrée de la cour mit Marsch, die Musik der Pantomime, des Königs Bestürzung — Alles ganz gut. Nun aber: Hamlet klagt den König vor dem ganzen Hof laut als Mörder an! Das ist für den dramatischen Gang des Stückes wahrer Unsinn. Wie kann nach dieser Anklage der König noch mit Hamlet verkehren, ja ihn

noch frei herumlaufen lassen? Aber der Componist brauchte ein Lärmfinal wie es von Glucks poursuivons jusqu'au trépas in der Armida bis zu Meyerbeers ô transport ô démence, et d'ou vient cet outrage? in den Hugenotten unentbehrliches Bestandstück einer großen französischen Oper. Der dritte Act beginnt, wahrhaftig es ist wahr, mit dem Monolog „to be or not to be!“ — — Die Gebetscene des Königs, die Scene Hamlets mit der Mutter, vom Eintritt des Geistes unterbrochen (keine Spur von Polonius — folglich bleibt er am Leben) — alles gut, sogar echt dramatischer Zug — man kann dabei allenfalls an die analoge Scene bei Shakespeare denken ohne sich zu ärgern. Im vierten Act Ballette über Ballette: la Fête du printemps, Pas des chasseurs, Pantomime, Valse-Mazurke, Scène du bouquet, la Freya (im Polka-Rhythmus!) und eine Finalstretta. Jede weitere Bemerkung ist überflüssig. Ophelia sucht den Tod, wobei sie — natürlich im Wahnsinn! — einmal einen Walzer singt. Dann valse ballet!!! Tanzende Schäfer und endlich definitives Ertrinken Ophelia's mit dem vorbelobten Brummstimmen. Gestehen wir aber gerne, daß hier ein Hauch von Poesie zu spüren und daß der Gebrauch, den Thomas von der schwedischen Melodie macht, nicht ohne wenigstens äußerliche Wirkung ist. Sehr gelungen ist das Todtengräberlied zu Anfang des fünften Actes. Den Leichenzug Ophelia's begleitet ein Trauermarsch — im Sechsachteltact. Unter den Leidtragenden ist auch Vater Polonius. Dieser von Shakespeare wunderbar gezeichnete Charakter ist in der Oper zur nichtssagenden Füllfigur — „you are a fishmonger“ möchte man ihm mit Hamlet zurufen. Hamlet zögert noch immer. Da erscheint nochmals — 24 Tacte vor dem Fallen des Vorhangs — das Gespenst als ultima ratio — und ruft souviens toi; dann sticht Hamlet den König endlich todt. —

Als Merkwürdigkeit heben wir endlich auch noch hervor, daß einzelne Stellen klingen, als habe Thomas in Nebenstunden Zeit gefunden, flüchtige Blicke in Wagners Compositionen zu werfen. Er hat sogar ein wiederholt auftauchendes Leitmotiv angebracht, und dieses Motiv gehört obendrein Wagner an; es ist eine allbekannte Melodie Elsa's aus „Lohengrin“. Vielleicht ist es auch eine von Wagner hergeholte Anregung, daß Thomas dem Streben nach dramatischer Wahrheit keinen Moment lang

untreu wird. Die Scene auf der Terrasse macht aber trotz des mächtigen Hilfsmittels der Musik nicht entfernt den Eindruck der Scene bei Shakespeare. Auch an Mozarts Komthur darf man nicht denken. Thomas' „Geist“ wetteifert an Langweiligkeit mit dem Eremiten im „Freischütz“. Wie er auf dem kleinen d zu singen anfängt und davon nicht wegkömmt, meint man, es sei der Nachtwächter von Helsingör, welcher die Stunde absingt. (Der Chor in Glucks „Alceste“, der hier wohl als Muster gedient, klingt etwas anders.) Thomas' Oper gilt in Frankreich für ein Meisterwerk ersten Ranges und hat in Paris bereits ihre hundertste Aufführung erlebt. Ja, sie hat Weltruf und sich z. B. in Petersburg mit der Nilsson brillant bewährt. Der Mangel an neuen Opern macht diese Erfolge erklärlich.





XVI.

J. R. Zumsteeg, der Balladencomponist.*)

εἰ δὲ μὴ Φρῦνις, Τιμόθεος οὐκ ἂν ἐγένετο.
(Aristot. Metaphys.)

Die Gattung der durchcomponirten Ballade, bei welcher die Musik den einzelnen im Texte geschilderten Situationen illustrirend folgt, und es eine Aufgabe für den Componisten bleibt in das wechselnde Detail die architektonisch ihre Massen disponirende Anlage zu bringen, deren die Musik als solche einmal nicht entbehren kann — eine Aufgabe einen in sich geschlossenen und gerundeten Organismus hinzustellen und nicht ein buntes Quodlibet hinzuwerfen — diese Gattung großer musikalischer Balladen, welche in der deutschen Musikliteratur eine eigene, ganz bedeutende Klasse von Compositionen bildet, datirt unverkennbar von den Dichtungen G. A. Bürgers, welche zuerst den Tonsetzern dazu die Anregung gaben. Der Dichter selbst hatte bei seiner Lenore (1773) noch keinen andern Wunsch als daß er sich seine Verse, wie bis dahin gebräuchlich gewesen, nach irgendeiner volksliedmäßigen Weise strophisch gesungen dachte, und er freute sich schon seine Ballade als Spinnstubenlied ins Volk dringen zu sehen.

*) Der Leser würde mich zum Danke verpflichten, wenn er zur Ergänzung obigen Aufsatzes einen Blick in meinen früheren Aufsatz „Karl Löwe“ in den culturhistorischen Bildern werfen wollte.

Johann André, der noch 1780 den „Bruder Graurock" und „Die Weiber von Weinsberg" nach alter einfacher Art als Strophenlieder componirt hatte, brachte drei Jahre später dieselben Weiber von Weinsberg als durchcomponirte Ballade — er kann als der Vater dieser Kunstgattung angesehen werden. Wem der Geschmack an der modernen gewürzten und nur zu oft verwürzten Musik und insbesondere an den modernen Klavierbegleitungen, welche oft schon ein völliges brillantes Concertstück mit zufällig und nebenher eingreifender Singstimme vorstellen können, nicht den Sinn für das einfach Gute und Angemessene, anspruchslos Tüchtige abgestumpft und verdorben hat, der wird nicht umhin können André's Composition bei aller Einfachheit und Einfalt trefflich zu nennen. Denn einfach ist sie in hohem Grade — die Zeile für die rechte Hand des begleitenden Spielers enthält auch die Singstimme, die Baßzeile beschränkt sich mehrentheils, nach Art eines Generalbasses, auf die einfachen Fundamentaltöne der jeweiligen Harmonie. Und sogar noch vor den „Weibern von Weinsberg" brachte André die „Lenore" (1782 sogar schon als „zweyte verbesserte Auflage" — die erste ist nicht mehr nachweisbar), durchcomponirt und in ihrer Einfachheit die Sache an der Wurzel packend. Die Welt hat das treffliche Werk trotz der fünf Auflagen, die es erlebte, vergessen wie sie mit gleichem Unrecht Zumsteegs einst so gepriesene „Lenore" vergessen hat und heute höchstens nur noch weiß, daß sie einmal da war. Zumsteeg war es aber ohne Zweifel, welcher die durchcomponirte Ballade erst in Aufnahme brachte. Man könnte Karl Löwe mit Fug und Recht den Zumsteeg unserer Tage nennen, so wie Zumsteeg — wie man mit einem Wortspiele sagen könnte — der Löwe unter den Balladencomponisten seiner Zeit war. Lenore galt so ziemlich als sein Hauptwerk — man gedenkt ihrer, wie gesagt, kaum noch gelegentlich im „historischen Sinn" wie man auch die Lenore von J. W. Tomaschek vergaß, musikalisch die reichste und glänzendste aller dieser „Lenoren" und ein Meisterstück dazu. Tomaschek hat, beiläufig gesagt, das Unglück gehabt in Prag, dieser Oubliette der Componisten, zu leben und zu sterben; stolz abgewendet von dem Treiben des dortigen gemeinen Musikantenthums von „Anno dazumal" — und dem Publicum die Nichtachtung und Nichtbeachtung, mit der es ihn behandelte, reichlich durch schroffe Verachtung vergeltend. Hätte dieser aus-

gezeichnete Tonsetzer, dem nur seine Vereinsamung in dem damaligen Prag einen gewissen Philisterzug gab, welcher ganz wunderlich wie ein Schleier über seine glänzende Begabung und seine vollendet meisterhafte Durchbildung hinzieht, in Leipzig, in Berlin oder Wien gelebt, sein Name müßte mit Recht zu den Vertretern classischer Claviermusik zählen! Aber Prag scheint ein für allemal das Grab der Componisten zu sein, — trotz des stets wiederholten schmeichelhaften Anspruches, den Mozart bei Gelegenheit seines Don Giovanni hören ließ. — Tomaschek hat sich übrigens in dem weitläufigen Ballade-Genre noch ein zweitesmal versucht — dieses zweite Balladenstück betitelt sich „die Gründung des Klosters Hohenfurth", und entspricht der Länge dieses Titels — das Gedicht ist von der wiener Dichterin Karoline Pichler, gebornen Edeln v. Greiner, die gleich ihren poetischen Coleginnen Johanna Franul v. Weißenthurn, gebornen Grünberg, Helmina v. Chezy, gebornen v. Klencke im Diesseits aus der Hippokrene und im Jenseits aus dem Lethe getrunken. Wenn Tomascheks Auftreten schon nach der Zeit Zumsteegs geschieht, so hatte Zumsteeg seiner Zeit mancherlei Mitstrebende und Genossen — Andreas Rombergs ganz achtbare Composition zu Schillers „Kindsmörderin" gehört hieher, ebenso Heckels „Clémence Isaure" (mit französischem Texte: à Toulouse était une belle, Clémence Isaure était son nom, Lautrec brûla pout elle u. s. w. — es ist die Entstehungsgeschichte der berühmten jeux floraux), und gewissermaßen selbst Bernhard Anselm Webers „Gang nach dem Eisenhammer" — wo indessen der Gesang durch Declamation ersetzt wird, und das Ganze sich melodramatisch gestaltet. Mit Goethe's „Erlkönig" als Stoff für musikalische Composition gieng es vollends wie weiland zur alten Niederländerzeit mit dem homme armé, oder in der Zeit der italienischen Hof- und Prunk-Oper mit dem Textbuche der „Olympiade". Nach Zumsteeg oder vor Löwe ist auf diesem Gebiete nur Franz Schubert zu nennen. „Erlkönig," „Ritter Toggenburg," „der Zwerg" — wer kennt nicht diese Compositionen? Weniger bekannt ist der „Taucher" — eine richtige Bandwurm-Ballade, die ein ganzes dickes Musikheft füllt und die also kein Mensch singen mag, die indessen Beethovens Erstaunen erregte und ihm den Ausruf entlockte: „In dem Stücke da sind ja drei, vier andere — aber wahrlich in diesem Schubert lebt ein göttlicher Funken!" Löwe's

Beispiel hat von den Zeitgenossen fast nur auf Schumann anregend eingewirkt. Die „Löwenbraut" nach Chamisso's Gedicht gehört ganz der Richtung und Weise Löwe's an, auch „Belsazar" (nach Heine) ist hier zu nennen — ebenso die treffliche zur Zeit des (dermal gottlob überwundenen) Napoleon-Cultus in Deutschland viel gesungene Ballade: „Nach Frankreich zogen zwei Grenadier'." Ja, Schumann versuchte sogar ein neues, aber von Haus aus verunglücktes Genre einzuführen — ein unerfreuliches Mittelding von Ballade und Oper. („Das Glück von Edenhall" u. a. m.) Für die Zeit von 1800 bis etwa 1810 und noch länger war Zumsteeg der Balladen-Componist par excellence — heutzutage hält es schon schwer seine Compositionen, die man denn doch, sollte man meinen, in möglichster Vollständigkeit kennen muß, wenn man über den Künstler urtheilen will, selbst auf antiquarischem Weg aufzutreiben. Wer sie aber besitzt, bewahre sie wohl, zwischen nicht wenigem Trödel wird er auch nicht wenige Perlen finden. Als Zumsteeg starb, hatte die gewöhnliche Verlegerspeculation nichts eiliger als zusammenzuraffen und zu drucken, was zu finden war. Daher wohl ist Mittelgut, ja ganz Werthloses mit Trefflichem und Trefflichstem kaum bei einem anderen Tonsetzer in gleicher Weise gemischt. Wir singen ein Stück und bedauern die fünf Minuten blanken Zeitverlustes, die es uns gekostet — wir wenden das Blatt im Notenheft, und etwas Köstliches blickt uns aus den Noten entgegen. Kennen wir aber Zumsteeg, so werden wir uns sehr besinnen ihn als einen abgethanen Vorgänger Löwe's kurz und gut mit einem Fußstoße zu beseitigen. Er hat seinen ehrenvollen Platz in der Kunstgeschichte und verdient ihn.

„Bürgers „„Lenore"" meint der Autor eines Aufsatzes über den Balladenlöwe in der Augsburger allgemeinen Zeitung*) — „wird dauernd fortleben, wenn Zumsteegs Musik dazu längst der Vergessenheit verfallen ist, während umgekehrt N. Vogls unbedeutende Dichtung „„Heinrich der Vogler"" nur durch die Löwe'sche Composition der Nachwelt erhalten bleibt. Zwar hat es auch schon vor ihm an Versuchen nicht gefehlt, Dichtungen in Balladenform musikalisch zu bearbeiten. Zumsteeg, Zelter, Reichardt hat in dieser Bemerkenswerthes geschaffen, insonderheit

*) Jahrg. 1872 S. 224, 225.

wußten unsere Eltern von Zumsteegs Compositionen die Bürger'schen Balladen „„Lenore““ und „„Pfarrerstochter von Taubenhain““ nicht genug zu rühmen — und wer möchte sie jetzt noch singen hören?“

Ohne mich mit Lessing auch nur entfernt in Parallele setzen zu wollen, möchte ich, wie er weiland auf die Frage: „Wer die Verdienste des Hrn. Gottsched um die deutsche Literatur läugnen wolle?“ auf die wegen Zumsteeg gestellte Frage laut und deutlich antworten: „Ich!“ Vielleicht haben unsere Eltern mit ihrer Anerkennung so gar Unrecht nicht gehabt, und wir thäten vielleicht nicht übel das vierte Gebot auch auf musikalischem Gebiet ein wenig zu respectiren. Der Autor jener Beurtheilung Löwe's statuirt sogar von Zumsteeg zu Zelter und Reichardt einen Fortschritt: „selbst die schon einer späteren Zeit angehörigen, unter Goethe's eigenen Augen und Ohren entstandenen Balladencompositionen von Zelter und Reichardt erscheinen, so wenig ihr musikalischer Werth an sich (?) bestritten werden mag, im Vergleich zu Löwe's Schöpfungen bis auf einige Ausnahmen unbedeutend und veraltet.“ Die Ausnahmen wo Zelters Compositionen nicht veraltet sind, und eigentlich von Haus aus ganz und gar unbedeutend heißen müssen, diese Ausnahmen aufzufinden dürfte seine Schwierigkeit haben. Mit allem möglichen Respect vor „Goethe's eigenen Augen und Ohren“ sei es gesagt: sie waren gar keine Garantie dafür, daß unter ihrer Controle gute Musik entstehe. Goethe schrieb allerdings gleich in seinem ersten Brief an Zelter über dessen ihm zugekommene Compositonen: „daß er der Musik so herzliche Töne nicht zugetraut haben würde“ — er schrieb es zu einer Zeit wo er, wie wir aus seinen Tag- und Jahresheften wissen, Mozart längst kannte, wo er dessen Entführung aus dem Serail, Don Juan und Zauberflöte längst auf das Theater gebracht. Woraus also folgt, daß, wenn man Goethe's Autorität auch auf diesem Gebiete für maßgebend gelten lassen will, Zelter über Mozart steht, und daß z. B. Pamina's G-moll Arie keine so „herzlichen Töne“ anschlägt als Zelter ihrer mächtig war. Aber wahrlich: wenn, wie Zelter selbst in einem seiner Briefe an Goethe meint, die landschaftliche Umgebung den Musiker anregt, und wenn z. B. im Styl Palestrina's und seiner Genossen etwas von der einfachen Größe der römischen Campagna und dem edlen Linienzug der Albaner- und Sabiner-

berge zu finden sein möchte, und in Alessandro Scarlatti, Leo, Pergolese &c. etwas von dem sonnigen Himmel und dem blühenden Lande Neapels, und die Musik der Venezianer uns einen der architektonischen Marmorpracht und der eigenthümlichen Romantik der Lagunenstadt analogen Eindruck machen kann — so ist Zelters Musik die richtige Hasenhaide bei Berlin, oder die Gegend von Jüterbogk mit ihrer dürren Sandöde und ihren trockenen Kieferwäldchen, wo nimmer eine Nachtigall schlagen mag und keine erfrischende Quelle sprudelt. Meint doch Otto Jahn: Goethe habe sicherlich die Compositionen Zelters allen übrigen hauptsächlich deßwegen vorgezogen, weil sie zu seinen Gedichten so wenig Musik als möglich hinzu brachten. Reichardt ist weitaus der bessere und bedeutendere, trotz der bittern Xenie mit welcher er sehr ungerechter Weise bedacht worden: „frostig und herzlos ist der Gesang“ u. s. w. Seine so überaus einfache Composition des „Erlkönigs“ bleibt immer eine der besten des Gedichts.

Jedenfalls bedeutender als Zelter und Reichardt, und zwar *sehr viel bedeutender*, ist Zumsteeg. Er erscheint, was von jenen zwei andern in keiner Weise gesagt werden kann, als der unmittelbare Vorläufer Löwe's, und das Wort des Aristoteles, wenn er sagt: „hätt' es keinen Phrynis gegeben, so gäbe es auch keinen Timotheos,“ kann hier eine analoge Anwendung finden. Zumsteeg gleicht der künstlerischen Individualität Löwe's bis selbst in Nebendinge und einzelne Züge hinein. Die Kunstzeit aber, welcher Zumsteeg angehörte, von deren Geist auch er gehoben und getragen wurde, war in vielen Beziehungen eine wahrhaft goldene, auf welche etwa verächtlich herabzusehen wir kaum Ursache haben. Sieht man von den älteren Bach und Händel und von den etwas neueren C. M. v. Weber und Franz Schubert ab, so haben sich kaum in einer anderen Epoche so viele glänzende Namen deutscher Tonkunst zusammengedrängt! Und in der That ist etwas von der reinen Schönheit, die uns mit klaren Augen anblickt, von der krystallhellen Durchsichtigkeit, reinen Zeichnung und harmonischen Färbung, von der ganzen edlen Einfachheit der Tonwerke jener musikalisch-classischen Zeit auch auf Zumsteeg übergegangen: die Geschicklichkeit mit scheinbar ganz anspruchlosen Kunstmitteln für das Einzelne den richtigsten Ton zu treffen, mit scheinbar geringem Aufwand von

Kräften auch äußerlich eine sehr bedeutende Wirkung zu erzielen. Uebrigens ist es nur mit Beziehung auf den Luxus und die Aufbietung aller ersinnlichen Effectmittel der neueren und neuesten Musik gesprochen, wenn hier die edle Einfachheit jener classischen Tonkunst hervorgehoben worden. Man findet bei Mozart, bei Haydn u. s. w. nicht bloß eine vollendet feine, sondern auch eine überaus reiche Kunstbildung, und oft genug geniale und sogar sehr große Kühnheiten, über welche die gleichzeitige Kritik Zeter schrie und von Ueberladung zu reden fand, wo unserm an ganz Anderes gewöhnten Ohr alles schlicht und simpel erscheint. Auch die Musik ist den Weg gegangen, den die Künste so oft nehmen: nach dem archaisch-strengen, erhabenen, hoheitsvollen, zuweilen herben und schroffen Styl kam der ideale, rein schöne Styl, nach diesem der reiche Styl, zu dessen Vertretern man oft mit den Worten jenes griechischen Malers sagen könnte: „Weil du deine Helena nicht schön machen konntest, so hast du sie reich gemacht.“ Der reiche Styl aber pflegt der unmittelbare Vorläufer der Entartung und des Kunstverfalls zu sein. Für Zumsteeg sorgte sein guter Genius, daß er ihn in der Periode des schönen Styls geboren werden ließ, wie Löwe der Periode des reichen Styls angehört.

Ich werde mich hier, wie natürlich, wohl hüten, über Zumsteeg etwa Notizen zu bringen, die man in jedem musikalischen Lexikon findet — über seine intime Jugendfreundschaft mit Schiller in der Karlsakademie und so weiter bis zu seinem Tode, der ihn am 27. Jan. 1802 im 42. Lebensjahr zu Stuttgart ereilte. Der Nachruf, den ihm damals die Leipziger musikalische Zeitung widmete, rühmt von ihm, daß Mozart und Jomelli der Gegenstand seiner begeisterten Verehrung und seine Muster gewesen. In der That merkt man seiner Musik das Concordat, welches er zwischen dem deutschen und dem italienischen Vorbild in seinem Innern schloß, recht sehr an. Die etwas schwächliche Anmuth, die sogenannte „Singbarkeit,“ und die etwas wasserhelle Klarheit, wo man sie bei ihm findet und wodurch er sich den Zeitgenossen ganz besonders angenehm machte, kommt so ziemlich auf Jomelli's Rechnung, für den man damals in Stuttgart schwärmte — was Zumsteeg für uns noch werthvoll und genießbar macht, sind die Mozart'schen Elemente seiner Musik, die zum Glück als die vorwaltenden erscheinen. Man verabscheute damals in Stuttgart —

nach Goethe's Bericht — deutsche Musik, und folglich auch Mozart: „aus den brillanten Zeiten des Herzogs Karl, wo Jomelli die Oper dirigirte, ist der Eindruck und die Liebe zur italienischen Musik bei älteren Personen hier noch lebhaft verblieben ... alle sprachen mit Entzücken von jenen brillanten Zeiten, in denen sich ihr Geschmack zuerst gebildet, und verabscheuen deutsche Musik und Gesang." Den schärfsten Ausdruck fand die Stuttgarter Jomelli-Anbetung und Mozart-Verabscheuung in den berufenen „Briefen über den Geschmack in der Musik" von dem königlich württembergischen Hofmusikus J. B. Schaul, für welchen Jomelli ein „Gott der Harmonie" ist, dagegen Mozarts Harmonie „oft hart, äußerst gesucht" u. s. w. So schrieb Goethe 1797, und Schaul gar noch 1809 — es ist natürlich, daß sich Zumsteeg dem Jomelli-Cultus nicht entziehen konnte, aber es ist kein kleines Verdienst, daß er sich den klaren Blick für die Bedeutung des verlästerten und verketzerten Mozart nicht trüben ließ — schon dieser eine Umstand kennzeichnet ihn als echten Künstler!

Wenn bei Zumsteeg das Hauptgewicht auf die Ballade fällt, so dürfen wir bei ihm nicht vergessen, daß er, so wie Löwe, nicht bloß Balladencomponist war. Löwe hat neben seinen Balladen und Liedern, wie bekannt, auch Oratorien componirt, in welche aber der Balladenzug merkwürdig genug hinspielt; ferner Klaviersonaten, eine „Frühlingssonate", deren einleitendes Adagio doch wieder nur die verheimlichte Gesangscomposition eines Uhland'schen Gedichts ist, dessen Verse ausdrücklich beigeschrieben worden — und eine andere Sonate, die ein kleines, an sich unbedeutendes Thema durch alle Sätze festhält; ein Kunststück, in welchem in alter Zeit Josquin de Près, in mittlerer Zeit J. S. Bach, in neuer Zeit Beethoven das Staunenswertheste geleistet hat, das zu bewältigen aber Löwe der Mann nicht war. Zumsteeg seinerseits hat neben seinen Balladen und Liedern einige Opern componirt, welche auch, soweit sie uns bekannt geworden, eine den Balladen völlig verwandte Schreib- und Ausdrucksweise zeigen — so eine verschollene Jugend-Oper „Reneau und Armida", welche sein Talent zuerst in entschiedener Weise gezeigt haben soll, Gotters „Geisterinsel" (nach Shakespeare's „Sturm" frei gedichtet), „das Pfauenfest" mit einem dem Märchen der Benedicte Naubert vom „kurzen Mantel" nach-

gebildeten Text (durch einen langen Zaubermantel, der die bedenkliche Eigenschaft hat auf den Schultern jeder untreuen Liebenden zur Mantillenbreite einzuschrumpfen, wird ein verleumdetes Hof-Fräulein am Hofe des Königs Artus glänzend gerechtfertigt, nachdem mehrere andere Damen, ja die Königin Ginevra selbst, bei der Probe sehr schlecht bestanden), und endlich sein Schwanengesang „Elbondokani", Text von Haug. Die Leipziger Musikzeitung berichtete 1802 (Nr. 42) auch mit großer Anerkennung von einer Trauer-Cantate mit Orchester; Klopstocks „Frühlingsfeier" in ähnlicher Behandlung war sogar eines seiner gepriesensten Werke — alles das ist, gleich den Solostücken für Violoncell, die Zumsteeg herausgab, völlig vergessen. Diese Werke würden alle zusammen Zumsteegs Namen nicht auf die Nachwelt gebracht haben, die Balladen haben es gethan. Man könnte sie in drei Classen theilen: Großballaden, Mittelballaden, Kleinballaden. Zu den Großballaden gehören: „Lenore," „die Entführung," „des Pfarrers Tochter von Taubenhain," „das Lied von der Treue", Dichtungen, wie bekannt, sämmtlich von Bürger, die „Büßende" von Stolberg, „Elwine" vom Freiherrn v. Ulmenstein. Mittelballaden sind: Schillers „Ritter von Toggenburg," „Robert und Käthe," „Richard und Mathilde" (nach Tieck von Haug) u. a. m. Zu den Kleinballaden, die strophenmäßig zu singen sind, gehört: „Una," Goethe's „Zauberlehrling," der „Nebelgeist" (von Woltmann), das „Marienbild," die „Hexenballade" u. a. Diesen Gesängen reihen sich andere an, welche, ohne Balladen zu sein, eine ähnliche Disposition haben; neben den Großballaden steht z. B. Schillers „Erwartung," neben den Mittelballaden Kosegartens „Melancholikon" und Ossians „Kolma" nach Goethes Uebersetzung, der 1797 das Werk bei Zumsteeg hörte und einen Augenblick daran dachte, es auf's Theater zu bringen. Ferner Lieder und eine Menge Stücke, bei denen man mit Erstaunen sieht, was alles Zumsteeg zum Componiren geeignet fand, eine kleine komische Erzählung, wie „die beiden Bonzen," eine Fabel, wie die vom „Kukuk und Kauz und zwo Eulen," ja sogar — ein Epigramm, es fehlt nur noch daß er auch eine Charade in Musik gesetzt hätte. Aber er geht überall mit Ehrlichkeit und aufrichtiger Hingebung an die gewählte Aufgabe! Den Schlußvers jener Fabel: „Wir selber, wir müssen uns loben, es lobt uns ja niemand als wir," endigt er, um

das Unangemessene des Selbstlobens anzudeuten, mit einem unaufgelöst bleibenden Septimen-Accord — der Einfall könnte von Löwe sein. In dem componirten Epigramm:

„Sorgt für die Zukunft, sorgt bei Zeiten!
Seufzt augenverdrehend Herr Philint,
Und läßt sich seinen Sarg bereiten,
Weil jetzt — die Bretter wohlfeil sind,"

folgt er dem Text Wort für Wort, fängt so luguber und begräbnißmäßig an wie möglich, und illustrirt die unvermuthete Schlußwendung des Textes durch eine ebenso unvermuthete musikalische. Zumsteeg gleicht Franz Schubert, Schumann und Löwe, vor deren Componisteneifer kaum irgendein Gedicht sicher war. Es finden sich bei Zumsteeg Lieder von acht ja von sechs Tacten, wenn der Text nicht für mehr Raum gab (im 7. Heft das Lied „Ach die entzückenden Töne der Saiten", Matthisons „Abendstern" u. s. w.) Er componirt Goethe, aber auch August Lafontaine ist ihm mit dem Liede der Mohrin Iglou (aus dem weiland beliebten satirisch-humoristischen Roman Quinctius Heymeran von Flaming) nicht zu schlecht, und auch er darf sich wie Löwe rühmen, allerlei Poetaster und ihre Verseleien mit seiner Musik auf dem Zeitenstrom oben erhalten zu haben. Seine letzte Composition war der Abschiedsmonolog Johanna's aus Schillers Jungfrau von Orleans.

Zumsteegs Ruf und Ruhm scheint erst seine „Lenore" begründet zu haben. Sie erschien 1799 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig und wurde sofort bei Zuhlener in Mainz und bei Tranquillo Mollo in Wien nachgedruckt. Wenn André's „Lenore" noch sehr nahe an der älteren ganz schlichten Behandlungsweise in der Art Grauns, Rolle's u. a. steht, und Tomascheks Lenore schon deutlich den Stempel der Beethoven-Zeit (bis etwa Op. 30 gerechnet) trägt, so hat Zumsteegs Lenore noch deutlich genug die Physiognomie der Mozart'schen Epoche. In allen drei Compositionen wird die erwähnte Styleigenheit vorzüglich in der Weise fühlbar, wie das begleitende Klavier behandelt ist. Sieht man, daß die Lenore Zumsteegs in der Breitkopf'schen Ausgabe 46 Seiten, in der von T. Mollo 33 Seiten Querfolio lang ist, so würde man über diese Ausdehnung auf's höchste erstaunen müssen, wäre die Lenore Tomascheks nicht noch länger. Die

Lenore des Prager Musikers ist auch wiederum eine jener eigenthümlichen Opernmetastasen wie sie bei deutschen Componisten, die kein passendes Textbuch oder die Thore des Operntheaters verschlossen finden, zuweilen vorkommt. Tomascheks Gattin Wilhelmine, eine Schwester des Dichters Carl Egon Ebert, und ausgezeichnete Sängerin, führte zuweilen das Heldenstück aus, die ganze Ballade vorzutragen. Wer sie sonst ungekürzt hören wollte, müßte für Relais von Sängerinnen sorgen. Tomaschek leitet seine Ballade mit einer ganz ordentlichen selbständigen Ouverture ein, in der sich die in der Ballade selbst vorkommenden Motive ankündigen — die Tröstungen und Ermahnungen der Mutter werden zu förmlichen Arien mit den in der damaligen Oper für wesentlich gehaltenen Textwiederholungen; andere Partien gleichen Sätzen aus einem dramatisch bewegten Opernfinale mit durchgehendem verbindenden Begleitungsmotiv, wie dergleichen bei Mozart vorkommt (z. B. im Figaro). Die fromme Wendung des letzten Verses hat wunderlicherweise den Componisten verleitet, die Geister, von denen der Dichter doch ausdrücklich sagt, daß sie ihre Weise „heulen" und die nicht lange vorher Galgen nnd Rad umtanzt haben, einen feierlich verklärten, ruhige Seligkeit athmenden Gesang anstimmen zu lassen, der den Bewohnern Elysiums in Glucks Orfeo ganz gut zum Gesicht stehen würde. Das Werk wurde für Tomaschek folgenreich — es verschaffte ihm vom Grafen Bouquoy eine lebenslängliche Pension. Tomaschek selbst war späterhin mit seiner Behandlung der Singstimme nicht zufrieden — er behielt die Klavierbegleitung bei, änderte aber den Singpart völlig — auf den gestochenen Notenplatten wurde dann der ursprüngliche weggeschliffen und der neue dafür eingravirt. Tomaschek klagte hernach oft, welche erschreckliche Mühe ihm diese Umarbeitung verursacht, bei der er durch seine beibehaltene Klavierbegleitung aufs unbequemste gebunden gewesen sei. Aber am Ende hängen „wir doch ab von Creaturen die wir machten" würde ihm Mephisto tröstend gesagt haben. Zumsteegs Lenore erreicht an musikalischer Kraft und Tiefe die Composition Tomascheks nicht, aber sie hat nicht nur im Ganzen den Vorzug, keine Oper in partibus infidelium zu sein, vielmehr den Balladenton richtig zu treffen, sondern sie überglänzt das Werk Tomascheks sogar auch in einzelnen Partien, wie in dem gespenstig schauerlichen „laßt

uns den Leib begraben," welches Tomaschek ziemlich gleichgültig abfertigt (wofür er das „nach Mitternacht begrabt den Leib" als meisterlich fugirt begleiteter Choral, sehr ähnlich dem Gesang der geharnischten Männer in der Zauberflöte, vortragen läßt). Den Ton des Gespenstigen, Nächtlichen, Schauerlichen traf Zumsteeg in einer Weise wie kaum ein zweiter Tonsetzer.*) Seine kleine kurze Strophenballade „Una" ist in diesem Sinn ein kleines Meisterstück zu nennen. Auch die Schilderung des Spuks im Pfarrgarten zu Taubenhain ist von einer so unheimlichen Färbung, daß man sich unwillkürlich von Schauer erfaßt fühlt; Zumsteeg muß bei diesen seinen eigenen Tönen ein tiefes Grauen empfunden haben — man wird im ganzen Löwe, der doch auch zwar nicht „mit dem Teufel," aber doch mit allen möglichen Gespenstern „Du und Du ist," nichts in gleichem Maße Packendes nachweisen können. Darnach wirkt es nun freilich wie ein kaltes Sturzbad wenn bei den Worten „des Pfarrers Tochter von Taubenhain war schuldlos wie ein Täubchen" der Ton spießbürgerlich-philiströser Behaglichkeit angeschlagen wird, und durch eine beträchtliche Anzahl von Strophen (die Menge Text musikalisch unter Dach zu bringen, war für Zumsteeg augenscheinlich eine Verlegenheit) nicht mehr verstummen will. Solche kalte Sturzbäder, ein solches plötzliches Verschwinden des begeistert schildernden, wahrhaften Tondichters um dem römisch-deutschen heiligen Reichscomponisten mit Haarbeutel und Jabot Platz zu machen, dergleichen künstlerische Lapsus kommen bei Zumsteeg leider gar nicht selten vor. Sein vertrauter Umgang mit der Gespensterschaft hat ihn nicht davor zu bewahren vermocht, daß er in der Lenore das „luftige Gesindel" am Hochgericht nach einer Tanzweise tanzen läßt, die an die Klimperstückchen der weiland Rococo-Spieluhren mit ihren altfränkischen Menuetten und Anglaisen erinnert. Wogegen das folgende befehlende „Sasa! Gesindel: hier! komm hier" und das Nachprasseln „wie Wirbelwind am Haselbusche rasselt," so vortrefflich ist wie möglich. Natürlich stecken die Balladen, und vorab die Lenore, voll Tonmalereien: das Herantraben des Pferdes, der wilde Galopp, die donnernden Brücken, das klirrend auffliegende Gitterthor, des

*) A. d. H. Dieser Behauptung widerstreitet Phil. Spitta. Vergl. dessen „Musikgeschichtliche Aufsätze" (Berlin 1894), Seite 423.

„Reiters Koller, das Stück für Stück wie mürber Zunder abfällt," das Versinken des Rappen. In der „Elwine" wird die dumpfe ahnungsvolle Stille vor dem Gewitter, der losbrechende wilde Seesturm, das „Donnern der Woge am ehernen Strand" ausführlich und glücklich geschildert — in der Pfarrerstochter sogar mit geradezu peinlicher Deutlichkeit die „wilden unsäglichen Schmerzen" womit die arme Rosette dem Knaben in der Laube das Leben gibt! Zumsteeg hörte auch sehr fein wo schon der Dichter mit Worten gemalt; er fühlt, daß Verse wie „Rapp'! Rapp'! mich dünkt der Hahn schon ruft, bald wird der Sand verrinnen, Rapp, Rapp, ich wittre Morgenluft" oder „mich hacken die Raben vom Rade," auch ohne Musik schauerlich und entsetzlich klingen, und er hütet sich wohl die Malerei des Dichters mit seiner Musik zu übermalen und zu übertönen. Er charakterisirt überhaupt sehr gut und glücklich — während z. B. der gespenstige Reiter vor Lenorens Thüre sich bei Tomaschek gleich wie der Komthur im Don Juan ankündigt, und Lenore mit einem sehr harten Kopf hätte erwacht sein müssen, um nicht sofort etwas Unheimliches zu merken, läßt Zumsteeg seinen „Wilhelm" wie einen kecken im Krieg etwas verwilderten Reiter sprechen (wie er ja auch im Text thut); erst nach und nach tritt das Unheimliche mehr und mehr hervor. Der pathetische Anfang der Lenore ist würdig und bedeutend, trefflich contrastirt der frohe Jubelmarsch des heimziehenden Heeres. Aber für stärkste Gemüthserregungen reicht Zumsteegs Kraft nicht aus, er malt Lenorens Verzweiflung, so sichtlich er sich anstrengt mit matten Farben, und die ganzen langen Wechselreden zwischen Mutter und Tochter werden entschieden langweilig (diese Partien sind bei Tomaschek dagegen ganz vortrefflich, voll Leben und Feuer). Auch der Fluch, den die arme Rosette dem Junker v. Falkenstein ins Gesicht schleudert, klingt bedenklich zahm — nur die Stelle „sieh her, mit Jammer und Hohn" leuchtet kräftig heraus; sie erinnert merkwürdigerweise an Glucks musikalische Diction.

Etwas besser geht in ihrem Zorn „Elwine" ins Zeug. Diese Ballade (sie erschien 1801) ist als Ganzes genommen der Lenore nicht gleichzustellen, im Einzelnen aber hat sie unter allen vielleicht die wenigsten Flecken und schwachen Stellen. Die Dichtung des Frhrn. v. Ulmenstein ist spaßhaft genug. Ein Pärchen,

Friedrich und Elwine, lebt nicht fern vom Ufer der östlichen See in einer überaus fruchtbaren Gegend voll Viehzucht, Bienenzucht u. s. w. — vermuthlich also in Holstein. Sein Hüttchen und Gärtchen ist der Wohnsitz der Zufriedenheit, „bei Arbeit und Fleiß schmeckt ihm so herrlich sein Näpfchen mit Reis." Da führt der böse Feind zwei Kaufleute aus Indien mit Seidenstoffen, Edelsteinen u. s. w. her (was die nur im „Hüttchen und Gärtchen" zu suchen haben? Bei dem mit Reisbrei zufriedenen Pärchen können sie doch nicht auf Absatz ihrer indischen Luxuswaaren rechnen!) Das reizt des Mannes hochfahrenden Sinn — er will auch reich werden. Heutzutage würde Friedrich sich vermuthlich aufs Börsenspiel legen, oder Mitgründer einer Bank werden, damals war die Sache weitläufiger; er macht sich bei Nacht und Nebel heimlich davon nach Ostindien. Elwine läßt jetzt alles, was in der Oper je „Didone abbandonata" oder „Arianna" geheißen hat, hinter sich zurück. Sie flucht dem Flüchtling buchstäblich alle Wetter auf den Hals, und ersucht die See den treulosen Mann auf ewig zu verschlingen, und als ihr nun die See diese Gefälligkeit erwiesen (so glaubt sie wenigstens), so verzweifelt sie, will ihrem Mann folgen, „wo niemand mehr sie trennen kann," und springt ins Meer.

Sehr voreiliger Weise — denn Friedrich ist nicht ertrunken, kehrt vielmehr mit „Gold und Edelgestein, mit kostbaren Stoffen so reich und so fein" frisch und gesund zurück. Da er aber „höret die Mähr" faßt ihn Verzweiflung er senkt den „lästigen Mammon" in den Abgrund und baut „ein Thürmlein am Ried und härmt' sich darinnen bis daß er verschied," damit wäre die Geschichte eigentlich aus. Aber zu einer Ballade gehörte damals nothwendig etwas Geisterspuck. Der arme Friedrich muß also als Gerippe (hu!) „beladen mit goldenen Ketten" Mitternachts aus dem Thürmchen wanken, traurig ins Meer blicken, und dann „in's Thürmlein zurückwanken". „Das kommt von das!" würde der Diogenes der fliegenden Blätter sagen. „Und wenn er im Neumond die Felsen umkreist, dann Schiffer verschiebe die fährliche Fahrt, wohl manchen schon hat er vor Schiffbruch bewahrt." Er ist also eine Art von Wettermännchen, wie man dergleichen an alten Barometern als Spielerei findet. Die Musik zu dieser einfältigen Geschichte darf in ihrer Art vorzüglich heißen. Das Hauptgewicht fällt auf den sehr ausführlich gemalten Seesturm,

den die Idylle vorher und die Tragödie nachher gleichsam nur einrahmen. Ein Ballade in solcher Art in größeren Massen wirksam zu disponiren, zu irgend einem, meist in die Mitte des Stückes verlegten Hauptpunkt zu steigern, versteht Zumsteeg vortrefflich. „Robert und Käthe“ ist ähnlich angelegt. Diese Ballade ist in merkwürdiger und sehr bezeichnender Weise eine Mischung der strophenweise zu singenden und durchcomponirten Stücke. Die ersten Strophen sind nach einer sehr ausdrucksvollen, im besten Balladenton gehaltenen Melodie vorzutragen, dann folgt als Schwerpunkt wieder ein Gewitter, hier nur kurz angedeutet, aber in der einfachen Tonmalerei des rollenden nächtlichen Donners von nahezu erhabener Wirkung. Sehr fein empfunden ist es, daß die Erzählung der Geistererscheinung Roberts einfach nach der wiederkehrenden ersten Melodie vorzutragen ist; ganz kurz vor dem Schlusse hebt Zumsteeg eine bedeutende Stelle durch ein kurzes Recitativ hervor; eine Form, von welcher er zuweilen einen sehr wirksamen Gebrauch macht. Nicht an Mannigfaltigkeit aber an künstlerischer Vollendung übertrifft „Robert und Käthe“ das große Prachtstück der „Leonore“. Auch den Vorzug einer mäßigen Länge hat die obengenannte Ballade. Aber Zumsteegs Zeit nahm an den ein ganzes Musikheft füllenden Balladen, diesen schier endlosen Gesängen keinen Anstoß. Wie weiland die Ur-ur-Großeltern an den ähnlich endlosen Romanen ihrer Zeit, der „Syrerin Aramena“, der „asiatische Banise“ u. s. w., nicht nur keinen Anstoß nahmen, sondern diese breiten mit polyhistorischem Inhalt vollgestopften Dichtungen ihnen eine ganze Bibliothek ersetzen halfen (noch „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen“ deutet nach dem alten Roman hinüber, der neben zahllosen Abenteuern ganze Abhandlungen und Essays im Leibe hatte), so halfen diese weitläufigen Balladen dem schlichten Bürgerhause die Oper ersetzen, deren Luxus sich zu vergönnen nicht eben Jeder Gelegenheit oder Geldmittel hatte. Heutzutage singt und hört sie (in der That) Niemand mehr — weniger weil sie veraltet oder werthlos sind, als weil unsere Zeit in allen Dingen ungeduldig geworden; noch unsere Großeltern fuhren ohne ein Wort darüber zu verlieren, mit der gelben Kutsche von Dresden nach Leipzig ihre zwei bis drei Tage, wo wir schon die Geduld verlieren, wenn sich der Bahnzug nach drei Stunden um eine Viertelstunde verspätet. Mit dieser Ungeduld der

modernen Welt steht allerdings auf musikalischem Gebiete die Ergebung und Ausdauer in seltsamen Widerspruch, womit die Leute eine fünfthalbstündige Oper von Meyerbeer oder Richard Wagner anhören. Das Schicksal, nicht gesungen zu werden, theilen übrigens Zumsteegs Balladen auch mit moderneren, mit Schuberts „Taucher", „Erwartung", mit Löwe's „Jungfrau Lorenz", „Offerus" u. s. w., und aus denselben Gründen.

Unter den kleinen Balladen Zumsteegs ist „Ritter Toggenburg" eine der besten, der Schubert'schen Composition desselben Gedichtes so ziemlich ebenbürtig; der einfach rührende Ton spricht zum Herzen. In diesen Gesängen hilft sich Zumsteeg öfter als in den großen Balladen durch Strophengesang, dem sich an bedeutenderen Stellen selbständige Episoden einschieben: z. B. in „Robert und Käthe" das Gewitter, im „Toggenburg" der Marsch der Kreuzfahrer u. dgl. In „Lenore" fehlt dieses Auskunfts- und Erleichterungsmittel; aber durch gleichartige Behandlung der im Bürger'schen Text wiederkehrenden gleichen Stellen bringt hier der Musiker ein gewisse schön wirkende architektonisch-symmetrische Disposition in seine Musik. In diesen kleinen Balladen ist Alles mehr skizzenhaft, andeutend behandelt. Zuweilen klingt etwas hinein wie ein gesunder Klang aus dem Volksliede (man sehe die Hauptmelodie von „Robert und Käthe"). Den Uebergang zu den größeren Balladen vermittelt „Richard und Mathilde". Bei den Gedichten von Goethe ist es für Zumsteeg ein Unglück, daß Andere, Spätere sie nochmals und viel besser und packender in Musik gesetzt haben. Den „Zauberlehrling" darf man neben Löwe's Composition, Mignons „heiß' mich nicht reden", neben jener Schuberts kaum nennen, obwohl Zumsteeg den richtigen Grundton sehr wohl getroffen hat. Ein Meisterwerk aber ist die „Erwartung" (Schillers Gedicht) im zweiten Hefte der „Sammlung kleiner Balladen und Lieder", die Disposition ist völlig der Behandlung desselben Gedichtes bei Schubert (Op. 116) ähnlich; und mag Zumsteegs Arbeit neben jener von Schubert (einer der zauberhaftesten und genialsten seiner Compositionen) sich auch ausnehmen wie ein blasses Aquarell neben einem Gemälde venetianisch glänzenden Colorits, man darf sie immer mit allen Ehren nennen. Kaum minder trefflich ist das „Melancholikon" im ersten Hefte (beide Hefte erschienen 1800), die bange Todesahnung, die sich wie ein düsterer Schleier über

die erste Hälfte der Composition bereitet, das Entsetzen beim Nahen des „Würgers aller Creatur“, die siegreiche Erhebung über die Schrecken des Todes am Schluß — das alles stempelt diese Composition zu einer der bedeutendsten ihres Schöpfers.*) Merkwürdig ist es — vielleicht auch nur bloßer Zufall, daß der Satz la malinconia in Beethovens Quartett Op. 18 n. 6 an den Anfang des Zumsteeg'schen Melancholikon anklingt. Was macht aber Beethoven aus dem Motiv, das Zumsteeg eben nur hinwirft! Die obligate Sturmstelle fehlt auch im Melancholikon nicht. Hier (und in der Elwine) bezeichnet der Componist einzelne Stellen mit „taktlos“ und dann wieder: „im Takt“, für erstere will er ganz frei deklamatorischen Vortrag.

Zumsteeg und Löwe haben es beide gemeinsam, daß man sie alle zwei als hochbegabte, hochpoetische Talente taxiren darf, aber ihnen den Titel der Genialität zuzugestehen sich durchaus besinnen muß, obwohl sie, wie Lessing bescheiden von sich selber sagte, oft etwas hervorbringen, das den Anschein des Genialen hat, ohne es wirklich zu sein, was übrigens von Löwe in weit höherem Grade gilt als von Zumsteeg. Aber die gottgegebene Flamme der Genialität leuchtet und wärmt noch ganz anders! Wer es nicht glauben mag, halte Löwe's „Erlkönig“, den man im Eifer der Anerkennung dem Schubert'schen sogar hat vorziehen wollen, neben diesen. Löwe's Composition wird dem Gedichte besser gerecht — der Vater reitet bei Schubert mit sehr viel unnöthigem Lärm und Spektakel, und sein Erlkönig singt wie ein Liebhaber, der einer Geliebten ein Ständchen bringt, während Löwe's Nebelgespenst so unheimlich flüstert wie es flüstern soll. Aber ganz abgesehen davon, daß Löwe einige sehr bedeutende Züge aus Schuberts Composition sich sehr gut hinters Ohr geschrieben, so hört man seinen Erlkönig am Ende doch mit verstandeskühler Billigung des Angemessenen, mit Anerkennung des Wohlgetroffenen, während Schuberts Erlkönig alle wohlbegründeten Einwendungen siegreich zu Boden schlägt und unwiderstehlich hin-

*) Ob es nicht lohnend wäre, Einzelnes und Bestes aus der großen Menge des Geringern und Gleichgiltigen herauszusuchen und z. B. Robert und Käthe, das Melancholikon und etwa noch zwei bis drei kleinere Stücke in ein Heft zusammenzudrucken und neu zu publiciren? Gänzlich vergessen zu sein, verdient Zumsteeg wahrlich nicht.

reißt. Das Gretchenlied „Meine Ruh' ist hin“ mit Löwe's Composition ist nach jener Schuberts vollends nicht wohl anzuhören — was für ein Gretchen-Ideal muß ihm dabei vorgeschwebt haben? Ist seine Musik hier herb, aber doch geistreich — wie es manche häßliche Mädchengesichter gibt, welche man dennoch nicht umhin kann interessant zu finden, so ist Zelters Musik hinwiederum gegen jene Löwe's nicht anhörbar — man muß dieses geistlose, platte, geradehin lächerliche Stück sehen, um so etwas auch nur für möglich zu halten! Besonders ist die bis zum dreigestrichenen C hinaufgeführte Schlußpassage zu den Worten, „an seinen Küssen vergehen sollt'“ ein Non plus ultra von Geschmacklosigkeit. Und ein solcher, der bis auf den Namen vergessen wäre, hätte er nicht das Glück gehabt Goethes Freund und der sogenannte „Lehrer“ Mendelssohns zu sein, wagte es, Werke wie Spohrs Faust, Webers Freischütz zu verhöhnen, ihre Schöpfer seinem großen Freunde als verächtliche Pfuscher zu schildern! Löwe's „Lotosblume“ nach Heine hält den Vergleich mit den beiden herrlichen Compositionen dieses Gedichts von Schumann und Robert Franz nicht entfernt aus. Aber man wird ebenso anerkennen müssen, daß sich in den zahllosen Lieder- und Balladenheften Löwe's Compositionen finden, welche selbst Schubert Ehre machen würden — wie „der Mönch von Pisa“, eine tiefrührende Tondichtung, zu deren ganz eigenem Ton nicht eben viele Seitenstücke zu finden sein möchten. Löwe hat, gleich Schubert, vor dem älteren Zumsteeg schon den Vortheil voraus, daß er die geistigen Errungenschaften der Beethoven'schen Zeit verwerthen durfte. Gleich Schubert darf er dem begleitenden Pianisten noch ganz andere Dinge zumuthen als Zumsteeg je wagen konnte, obwohl z. B. die Begleitung der Elwine stellenweise auch nicht eben leicht zu nennen ist. Zumsteegs Claviertechnik ist ungefähr die Mozart-Haydn'sche, die Technik Schuberts wurzelt in Beethoven, bei Löwe spielen noch neuere Elemente aus der „Neu-Romantik“ hinein. Aber die Singstimme singbar zu behandeln hätte Löwe von dem nach dem Italiener Jomelli gebildeten Zumsteeg immerhin lernen mögen. Löwe behandelt die Singstimme zuweilen mit ausgesuchter Grausamkeit, man sehe „Edward“, das „Hochzeitlied“ (gebenedeit der Sänger, der die raschen Figurationen herausbringt, die ihm hier zugemuthet sind!), oder Matthisons Elfenkönigin mit dem aufsteigenden

diatonischen Lauf auf der ersten Sylbe des Wortes „Elfen" u. s. w. Ferner rechnet Löwe zuweilen auf einen Sänger, der in seiner Kehle den Tamino und den Sarastro vereinigt. Er selbst trug das alles freilich sehr geistreich, sehr ergreifend, wie ein wahrer Rhapsode vor — aber wenn ein französischer Kritiker nach Anhörung einer Berlioz'schen Symphonie meinte: das sei zwar sehr schön, wenngleich keine Musik, so hätte man hier sagen können: das sei zwar sehr schön, aber kein Gesang. Diese unhandlich behandelten Singparte haben Löwe nicht wenig im Wege gestanden — die Sänger legen die Hefte verdrießlich beiseite mit den Worten: „unsingbar, undankbar!" Aber sie sollten sich die Mühe doch nicht verdrießen lassen, sie würden gar manches Lohnende finden.

Es wird und kann uns nicht einfallen, Zumsteegs Balladen etwa wieder ins moderne Musikleben einführen zu wollen, so wenig als es uns einfallen wird, unserem modernen Publikum etwa Benda's Ariadne oder andere ähnliche, von einer Zeit, deren Geist nicht mehr der unsrige ist, mit Recht hochgeschätzte Werke zuzumuthen. Für den tieferblickenden Musikfreund sind aber all' dergleichen Dinge nicht verlorene, sondern nur beiseite gelegte Schätze. Wer nicht viel Zeit daran zu wenden hat, mag sich's z. B. in Himmels Namen an J. S. Bach genügen lassen: aber wer den Giganten völlig verstehen will, darf die Mühe der Bekanntschaft mit seinen Vorgängern nicht scheuen. Da ist z. B. François Couperin — er nimmt sich neben Bach aus wie ein leichter bunter Papillon, der eine Blume umflattert, neben einem zur Sonne fliegenden Adler. Aber Couperins zierliche Cabinetsstückchen werfen (wie schon Zelter in einem Brief an Goethe richtig bemerkt hat) ein neues Licht auf Bach — ja, was das erstaunlichste ist, Bach wird durch Couperin größer, aber der leichtfingerige, leichtfertige Franzose wächst umgekehrt auch durch Bach! In ähnlichem Sinne darf, wer Löwe ganz verstehen und würdigen will, Zumsteeg ja nicht beiseite lassen, wobei übrigens kaum nöthig sein wird zu bemerken, daß diese Beiden einander an geistigem Range sehr viel näher stehen als etwa im eben gegebenen Beispiel Couperin und Bach. Wer die Musik in ihren Tiefen ergründet, hat sicher einen ganz andern Genuß und geistigen Gewinn als der Enthusiast, der kurz und gut über seinen göttlichen Palestrina, Händel, Mozart, Beethoven, und so

weiter bis auf Richard Wagner, entzückt aus Kirche, Theater oder Concertsaal läuft. Denn der Ausspruch des großen Denkers im Mittelalter, Thomas von Aquino, bleibt für ewig in Kraft, wenn er so wahr als schön sagt: Essentia beatitudinis in actu intellectus consistit."





XVII.

Der erste Keim des Freischütz-Textes.

(Der Leser wolle vergleichen: „Der Originalstoff des Freischützen.")

— —

Ich habe in den „Bunten Blättern" S. 1 ff. nachgewiesen, in welcher Weise Friedrich Kind seinen Operntext des Freischützen einer trefflichen, dermal aber kaum mehr als dem Namen nach bekannten Novelle gleichen Titels von Joh. Aug. Apel entlehnte. Durch den geschätzten Archäologen Prof. Meynert in Wien bin ich auf den allerersten Keim der Dichtung Apels aufmerksam gemacht worden, welcher sich in einem äußerst selten gewordenen und seltsamen Buche findet. Der genannte Gelehrte war so freundlich, es mir zu weiterer Benützung zu leihen, es führt den Titel:

„Unterredungen von dem Reiche der Geister, worin gehandelt wird: I. Von den Geistern überhaupt. II. Von den geheimen Hauß-Geistern. III. Von den Erscheinungen der Verstorbenen. IV. Von den Erd- und Wasser-Geistern. V. Von den Luft- und Feuer-Geistern. VI. Von den Geistern gewisser Landschaften, Städte und Schlösser. Zwischen ANDRENIO und PNEVMATOPHILO. Nebst einem Register der vornehmsten Materien. Zweyte Auflage. Leipzig bei Samuel Benjamin Walthern 1731."

Die Vorrede datirt: „geschrieben in der Ostermesse 1729.“ Gleich die „erste Unterredung“ handelt „über das Bündniß, welches Maria Dorothea Staffin in Berlin dem Vorgeben nach mit dem Teufel gemacht.“ Andrenio, der eine Interlocutor, ist Zweifler, und so ziemlich das, was man ein halbes Jahrhundert später einen „Aufgeklärten“ nannte — er sagt sofort von sich: „geliebtester Pneumatophilus; gleichwie dir nicht unbekannt seyn kann, daß ich in vielen Sachen ein ungläubiger Thomas bin, so gestehe ich gar gerne, daß es vornehmlich in der Materie von den Geistern geschiehet. Ich muß jederzeit darüber lachen, wenn ich höre, daß einfältige Leute bald dieses, bald jenes von der großen Gewalt des Teufels ausbreiten“ u. s. w. Pneumatophilus dagegen ist, wie schon sein Name zeigt, ein eifriger Anwalt des Geisterreiches, er wundert sich über Andrenio, daß dieser „in der Materie von den Geistern so gar ungläubig sei, daß er (Pneumatophilus) nicht anders denken kann, als daß Andrenio über die Schriften Hobesii oder Spinozae gerathen.“ Andrenio verwahrt sich: „allzu gläubig möchte ich aber auch nicht werden, weil alles, was in dem Glauben zu viel ist, bei der Vernunft einen Ekel verursachet.“

Eine solche Mischung von gutem Verstand und dem dumpfesten Aberglauben, von ruhiger Beobachtung und wirren Phantasmen, von enormer polyhistorischer Belesenheit, von Gelehrsamkeit und querköpfiger Verdrehtheit, wie dieses Buch denkt man sich nicht. Der ungenannte Autor ist eifriger Protestant, geht indessen mit den „Röhmisch-Catholischen“ ziemlich höflich um, doch meint er mit Beziehung auf Matth. VII, 22:

„Der Heiland sagt klar, daß die Seelen sich nicht einmal wegen ihrem verrichteten Wunderwerke bei dem Namen Jesu ihrer Seligkeit getrösten können; Ei! wie wird es denn mit vielen wunderthätigen Heiligen in der Röhmisch-Catholischen Kirche aussehen, wenn diese auch mit hierunter begriffen sind!“

Von all' diesen Wunder- und Schauergeschichten, von denen das Buch wimmelt, interessirt uns hier nur die Seite 609 u. f. erzählte, weil sie das Samenkörnlein ist, aus welchem Apel seine Novelle „der Freischütz“ zügelte. Ueberhaupt erkennt man in den Gesprächen Andrenio's und Pneumatophilus, neben dem ungefähr gleichzeitigen „höllischen Proteus“ des Erasmus Francisci die zweite Hauptquelle, welche Apel und Laun für ihr Gespenster-

buch benützten, und man mag über die echt deutsche Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit wohl erstaunen, welche sie dabei bewiesen haben. Beide Bücher lieferten ihnen Rohstoff für eine Anzahl ihrer Erzählungen, und man muß ihnen zugestehen, daß sie den Rohstoff sehr gut zu behandeln verstanden haben.

An der zitirten Stelle erzählt Pneumatophilus, nachdem er erwähnt, wie der Teufel („dieser höllische Proteus" wie er auch hier genannt wird) sich „in unzählige Gestalten und angenommene Bilder zu verhüllen weiß," folgende Begebenheit: „Ich will dir hiervon noch eine augenscheinliche Probe geben, welche ich selbst aus den gerichtlichen Acten zusammen gezogen habe. Es befand sich A. 1710 in einer gewissen Stadt des Königreiches Böhmen ein junger Mensch Namens Georg Schmid, welcher einen Schreiber abgab und ohngefähr 18 Jahr alt sein mochte. Dieser stund in einer vertraulichen Bekanntschaft mit einem Bergjäger dasiger Herrschaft, welcher nicht allein seine Weide-Stückgen vortrefflich verstund, sondern auch aus der Zauber-Tasche sehr wohl zu spielen wußte. Nun war besagter Schreiber ein großer Liebhaber im Scheiben-Schießen, suchte aber allezeit dabey seinen Vortheil und Gewinn zu befördern; Deswegen ging er einsmals zu diesem Jäger, um sich bei demselben Raths zu erholen, welcher ihm darinn behülflich zu seyn angelobte. Nur verlangte er, daß er am 30sten Juli als am Abdons-Tage*) bei der Nacht mit ihm möchte hingehen Kugeln zu gießen; alsdann sollte er 63 Kugeln bekommen, aus welchen 60 alle treffen müßten, wo er nur hinzielen würde, drei aber von denselben, welche er gleichwohl nicht vor den andern kennte, müßten nothwendig fehlen. Der Schreiber war vor blindem Eifer Gold zu gewinnen dergestalt eingenommen, daß er kaum des Tages erwarten konnte, auch alles mit zu machen bereit war. Sie versahen sich hierauf mit großen Schmiede-Kohlen, Gieß-Kellen, Formen und was sonst zu dieser Arbeit erfordert wurde, und begaben sich mit einbrechender Nacht auf den Creutz-Weg, welcher eine Stunde davon gelegen war. So bald sie daselbst angekommen, machte der Jäger einen breiten Kreiß um sich her mit seinem Weide-Messer und setzte gewisse Characteres auf dem Rande rings herum, welche aber der Schreiber nicht lesen konnte.

*) Diese Kalenderangabe ist richtig.

Nach diesem hieß er ihn in den Kreiß treten und sich Mutter-nackend ausziehen und zugleich Gott und die heilige Dreyfaltigkeit verleugnen. Hiernächst befahl er ihm, daß er seine Kohlen nebst dem Gieß-Zeuge vor sich hinlegen und wohl Achtung geben sollte, damit er von 11 bis 12 Uhr mit seinem Guß fertig wäre; denn wenn nach verflossener Zeit nur eine eintzige Kugel daran fehlte, so müste er des Satans eigen sein. Er redete ihm ferner zu, sich durch nichts abwendig machen zu lassen, was ihm auch zu Gesichte käme, damit er sich nur an seiner Arbeit nichts versäumen möchte. Nachdem er ihm diese Ermahnung bestens eingeschärft, auch anbefohlen hatte, kein Wort zu reden, was ihm auch immer zustoßen möchte; so machten sie mit einander einen gedoppelten Adler*) und erwarteten in aller Stille, bis die Glocke 11 Uhr schlug. Kaum hatte der Jäger angefangen, als die todten Kohlen von sich selbst begonnen zu glüen, als wenn sie von einem Schmiede wären angefeuert worden. Sie machten also den Anfang zum Kugel-Guß, da sie aber einige wenige Stücke mochten fertig haben, kam ein altes Weib auf sie loß gegangen, welches mit lau-(ter) hölzernen Koch-Löffeln umhangen war, und mit demselben ein starkes Geräusche machte. Diese fragte, ob sie nichts von ihrer Waare vonnöthen hätten? Sie aber fuhren stillschweigend in ihrer Arbeit fort, worauf dieselbe vor ihren Augen verschwand. Gleich darauf hörten sie von weitem etliche bespannte Gutschen kommen, welche gerades Weges auf sie zufuhren, worüber dem Schreiber die Haut nicht wenig anfing zu schauren. Da sie aber nahe an den Kreiß gelangt, sind sie gleich einem heftigen Winde über sie fortgestrichen, wie etwa sonst ein Sturm-Wind überhin zu rauschen pfleget. Kaum war dieses vorbei, so hörten sie einen ganzen Tropp Reuter herzu traben, welcher aber gleichfalls seinen Weg über ihnen durch die Luft nahm; Endlich vernahmen sie ein par force Horn und ein großes Geheule von vielen Hunden, zugleich bemerkten sie ein verfolgtes Stück Wild, welches gerade auf sie loß rannte und seinen Lauf nebst allen Hunden über sie fortsetzte. Diesem folgten sehr viele Jäger zu Pferde, welche sich alle im Nachsetzen höchst eifrig bezeigten. Zuletzt kam einer ganz langsam geritten, welcher sich mit einem schwarzen Pferde vor den Kreiß stellte,

*) D. h. sie stellten sich Rücken gegen Rücken.

und sie befragte: Was ihr Begehren wäre, daß sie diese Arbeit in seiner Gegend vorgenommen hätten? Weil sie nun gleich mit dem Gießen fertig waren, gab der Jäger für sich und seinen Gefährten diese Antwort: Wir haben in deinem Namen 63 Kugeln gegossen, von welchen drei dein sein, die übrigen aber sollst du uns geben. Hierauf begehrte jener, sie sollten ihm die Gieß-Kelle nebst den gegossenen Kugeln herausgeben; allein der Jäger sagte zu ihm: Wir haben sie in deinem Namen gegossen, und weil die Zeit noch nicht um ist, so bleiben sie unser. Alsobald warf jener mit Zähnknirschen etwas darauf, welches einen solchen Gestank von sich gab, daß sie beide halb todt zur Erde sunken und die gegossenen Kugeln im Kreise umher fallen ließen. Sie blieben in dieser Stellung bis zum Anbruch des Tages liegen, da sich zwar der Jäger, als welcher bei solchen Verrichtungen schon öfter gewesen, gar bald wieder erholte, dem Schreiber aber schlechterdings unmöglich fiel, von der Stelle zu kommen. Jener raffte demnach seine Kugeln zusammen und eilete dem nächst gelegenen Dorfe zu, um denen Einwohnern desselben anzudeuten, daß ein armer kranker Mensch auf dem Wege liege. Er machte sich darauf, ohne sonst das Geringste zu melden, und ohne sich aufzuhalten, aus dem Staube, und nahm seinen Weg durch abgelegene Gegenden gegen das Salzburgische Gebirge. Da aber der halbtodte Schreiber in die Stadt gebracht, und sowohl vor dem geistlichen als weltlichen Gerichte wegen seines gehabten Zufalls befragt wurde, hat er endlich nach vieler angewandter Mühe den ganzen Verlauf entdecket."

Und nun möge zur Vergleichung ein Fragment aus dem siebenten Capitel der Apel'schen Novelle folgen. Vater Bertram, der Erbförster meint: „wer Teufelskünste treibt, mit dem nimmt's niemals ein gutes Ende, wie ich selbst angesehen habe, als ich noch bei Prag im Böhmischen lernte.

O, erzählt doch, wie das war, rief Rudolf*) und die Anderen stimmten bei.

Schlimm genug war es — fuhr der Förster fort — es graut mir noch, wenn ich daran denke. Da war damals in Prag ein junger Mensch, Georg Schmid hieß er, ein verwogener

*) Ein Jägerbursche. — Der eigentliche Held der Geschichte, der „Max" der Oper, heißt bei Apel „Wilhelm".

wilder Bursch', sonst aber brav und flink, der war ein starker Liebhaber von der Jagd, und so oft er konnte, kam er zu uns. Er wär' auch ein tüchtiger Jäger geworden, aber er war zu flüchtig und schoß daher oft neben weg. Einmal, wie wir ihn damit aufzogen, vermaß er sich hoch, er wolle bald besser schießen als alle Jäger und es sollte ihm kein Wild entgehen, weder in der Luft noch im Gebüsch. Aber er hielt schlecht Wort. Ein Paar Tage darauf pocht uns früh ein unbekannter Jäger heraus und sagt' an, draußen auf der Straße liege ein Mensch halb todt und ohne Hilfe. Wir Burschen machen uns gleich auf und hinaus, da liegt der Georg überall blutig und zerkratzt, als wär' er unter wilden Katzen gewesen, sprechen konnte er nicht, denn er war ganz besinnungslos und gab kaum ein Lebenszeichen von sich. Wir trugen ihn gleich ins Haus und einer meldet' es in Prag, wo er auch bald abgeholt wurde. Da hat er denn vor seinem Ende ausgesagt, daß er mit einem alten Bergjäger habe Freikugeln gießen wollen, die allezeit treffen, und weil er etwas dabei versehen, habe ihn der Teufel so zugerichtet, daß er's mit dem Leben bezahlen müsse.

Was hatte er denn versehen — fragte Wilhelm bebend — ist denn der Teufel bei solchen Künsten allemal im Spiel?

Wer sonst? erwiderte der Förster. — Ich weiß wohl, manche schwatzen von verborgenen Naturkräften und vom Einfluß der Sterne*); nun ich will niemand seinen Glauben nehmen, aber ich bleibe dabei, es ist Teufelsspiel.

Wilhelm schöpfte etwas freier Athem. Hat denn der Georg nicht erzählt, was ihn so übel zugerichtet? fragte er den Förster.

Freilich — antwortete dieser — vor Gericht hat er's ausgesagt. Er war gegen Mitternacht mit dem Bergjäger auf einen Kreuzweg gegangen; da hatten sie mit einem blutigen Degen einen Kreis gemacht und den mit Todtenschädeln und Knochen kreuzweis belegt. Drauf hatte der Bergjäger Schmiden unterrichtet, was er zu thun habe. Er solle nämlich mit dem Schlag elf Uhr anfangen die Kugeln zu gießen, nicht mehr und nicht weniger als drei und sechzig, eine über oder unter dieser

---

*) Kind hat diesen Zug aufgegriffen, um seinem Kaspar eine ähnliche Aeußerung in den Mund zu legen.

Zahl, wenn die Glocke Mitternacht schlüge, so wäre er verloren, auch dürfe er während der Arbeit weder ein Wort sprechen, noch aus dem Kreise treten, es geschehe um ihn, was nur immer wolle. Dafür müßten aber auch sechzig von seinen Kugeln unfehlbar treffen, und nicht mehr als drei würden fehlen. Schmid hatte nun wirklich das Gießen angefangen, aber, wie er sagte, so grausame und erschreckliche Erscheinungen gesehen, daß er endlich laut aufgeschrieben und aus dem Kreise gesprungen, worauf er dann bewußtlos zu Boden gefallen, und sich nicht eher besonnen, bis er in Prag unter den Händen der Aerzte und dem Zuspruche der Geistlichen, wie aus einem Traume erwacht sei.

Gott bewahre jeden Christen vor solchen Schlingen des Satans — sagte die Försterin und bekreuzte sich.

Der Georg hatte also wohl ordentlich einen Pakt mit dem Satan gemacht? fragte Rudolf weiter.

Das will ich nicht grade behaupten — versetzte der Förster — denn es heißt: richtet nicht. Aber das bleibt noch immer ein schwerer Frevel, wenn der Mensch sich in Dinge einläßt, wo der Böse leicht an ihn kommen und ihm an Leib und Seele verderblich werden kann. Der Feind kommt wohl von selbst, ohne daß der Mensch ihn ruft, oder einen Pakt mit ihm schließt. Ein frommer Jäger braucht das auch nicht, du hast es nur erst erprobt, Wilhelm, gut Gewehr und gute Wissenschaft, da braucht der Jäger keine Freikugel, und trifft doch, wohin er soll. Ich möcht' auch um keinen Preis eine solche Kugel abschießen, denn der Feind ist ein arger Schalk, und könnte mir einmal die Kugel nach seinem Ziele führen, statt nach dem meinen."

Man bemerke zu dieser Bearbeitung: erstlich, daß Apel die „grausamen und erschrecklichen Erscheinungen", welche Georg sieht, hier nicht, wie Pneumatophilus aufzählt, weil er sie bis zu dem Moment seiner Erzählung aufspart, wo sich Wilhelm an den Kugelguß macht. Da kömmt denn aber dann richtig „ein altes, gebücktes Mütterchen — ringsum mit hölzernen Löffeln, Rührkellen und anderem Küchengeräth behangen," — es kömmt „ein Wagen mit einem Sechsgespann und Vorreitern" u. s. w.

Nur an Stelle der Parforcejagd des Pneumatophilus setzt Apel einen ausbrechenden Eber — aus dem guten Grund, weil der Schreck, der den Kugelgießenden durch die herantosende Jagd verursacht werden soll, zu analog dem durch die „Gutschen" ver-

ursachten Schrecken ist. Kind hat den Eber für seinen Freischütztext beibehalten — aber auch die Parforcejagd, welche bei **ihm**, für den Opernspektakel sehr zweckmäßig, zum „wilden Heere" **wird**.

Zweitens möge man Vater Bertrams letzte Worte bemerken. Während Pneumatophilus nur sagt, daß drei Zauberkugeln den Dienst versagen, geht Apel weiter und läßt durch Bertram andeuten, der Böse könne sie wohl nach einem verderblichen Ziele leiten. Apel brauchte es für den Ausgang seiner Erzählung.

Wie viel, oder wie wenig Apel als Material vorlag, sieht man aus obiger Darstellung. Die Geschichte vom Probeschuß, Käthchens (Agathens) Tod u. s. w. gehören völlig seiner Erfindung an. Hiernach hätte er sich den Titelzusatz: „Der Freischütz, eine Volkssage" ersparen können.

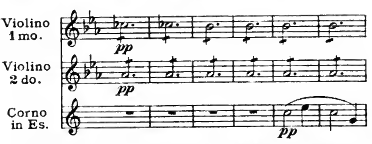
Kind hat, wie ich schon im ersten Aufsatze nachgewiesen habe, Apels Dichtung bis in Einzelheiten hinein benützt, scheint aber (wie insbesondere jene wilde Jagd und der Umstand beweisen, daß Max nicht, wie der Wilhelm der Erzählung allein, sondern in Kaspars Gesellschaft Freikugeln zu gießen kömmt) das alte Buch auch gekannt zu haben. Wie Meynert mittheilt, soll Kind dergleichen gethan haben, als sei der Freischütztext von ihm ganz selbstständig nach den Anhaltspunkten, die er in den „Unterredungen vom Reiche der Geister" fand, erfunden und habe er der Novelle Apels nichts zu danken. Diese Behauptung wäre freilich eine seltene — Kühnheit von Seiten Kinds gewesen, sieht aber der kleinen Eitelkeit des kleinen Dresdener Poeten in der That ähnlich. Das Verdienst des talentvollen Apel wächst dagegen, je genauer man die Geschichte des Freischütztextes und dessen Quellen kennen lernt.





XVIII.

Musikalische Uebermalungen und Retouchen.



Wir leben in einer Zeit, welche auf's Anerkennenswertheste bemüht ist, die durch Versehen oder Nachlässigkeit der Abschreiber oder aus anderen Veranlassungen zuweilen arg entstellten Compositionen unserer großen Tonsetzer in ihrer Reinheit herzustellen Da wird dem Originalmanuscript, ja wo nöthig den Skizzen und Entwürfen mit Eifer nachgespürt, da wird an die Beantwortung der Frage, an die Lösung des Zweifels ob eine stakkirte Note einen runden oder länglichen Punkt über sich habe, ob ein. Bogen so oder anders gezogen sein solle, der ganze kritische Scharfsinn gewendet; ja zuweilen, selbst bei vorliegendem Manuscript an einzelnen Stellen die Untersuchung angestellt, ob sich nicht etwa gar der Autor selbst geirrt habe — denn auch dergleichen kömmt endlich wol vor.

Als Vorläufer dieser kritischen Arbeiten trat schon 1841 Robert Schumann in seiner „Neuen Zeitschrift für Musik“ mit einem äußerst geistreich geschriebenem, einen genialen Spürblick verrathenden Aufsatz auf: „Ueber einige muthmaßlich corrumpirte Stellen in Bach'schen, Mozart'schen und Beethoven'schen Werken.*) Schumanns Conjectur hat sich rücksichtlich der von ihm angezweifelten Stelle in Beethovens Pastoralsymphonie durch das zu Rathe gezogene Originalmanuscript der Composition glänzend bewährt, bei den übrigen besprochenen Stellen liegt der Nachweis der Richtigkeit des kritischen Raisonnements meist schon in der Natur der Sache. Was hat nicht seitdem Gugler durch die vortreffliche, kritisch gesäuberte Partitur des Don Giovanni, in dem es von den gröbsten Fehlern wahrhaft gewimmelt hatte, geleistet! Was haben wir nicht Otto Jahn**), Julius Rietz, Nottebohm u. s. w. zu danken! Ehre und Dank diesen trefflichen Männern! Daß der Schlendrian der Theaterdirectionen bei seinem entstellten Don Juan bleibt, daß in einer berühmten Musikstadt von wenigen Jahren in der Pastoralsymphonie die corrumpirte Stelle getreulichst mit Beibehaltung des alten Druckfehlers ausgeführt wurde, ist natürlich — man bringt eher „Vogelleim von Fries“ als es gelingt eingewurzelte Irrthümer außer Kredit und Kurs zu setzen. Man kann indessen auch zur Unzeit Conjectural-Kritik üben!

Daß ein tüchtiger, aber mit seinen löschpapierenen Regeln eins gewordener Schulmann, wie der brave alte Dionys Weber in Prag obige Stelle der Eroica für durch einen Druckfehler entstellt nahm, und beim Eintritte des Hornes das as der zweiten Geige in g corrigirte oder vielmehr corrumpirte, ist endlich begreiflich. Wer Jahraus Jahrein auf seine musikalischen Schulbuben vom Katheder-Sinai die Regel herab donnert: „Du sollst eine Vorhaltnote nicht gleichzeitig mit ihrer Auflösung anschlagen,“ für den ist das as der Geige und das flüchtig daran streifende g des Hornes König Lears „Ja und Nein“ zugleich

*) Siehe auch die „Gesammelten Schriften“ 1. Ausgabe, 4. Band, S. 59 u. s. w. 2. Aufl., 2. Band, S. 228 ff. 4. Aufl. 2. Band, S. 344.

**) Nicht allein in seiner der Unsterblichkeit würdigen Mozartbiographie, sondern auch (und ganz vorzüglich!) rücksichtlich Beethovens in den „Gesammelten Aufsätzen“. S. 271 u. s. w., besonders in Beziehung auf das Quartett Op. 135.

und folglich „keine gute Theologie“. Als Papa Dionys die Eroica 1842 — zum erstenmale in Prag!!! — aufführte, bekamen wir also die ominöse Stelle „corrigirt“ zu hören. Aber — es giebt eine Gerechtigkeit im Himmel — der Mücken seihende Papa Dionys bekam zur selbigen Stunde ein Kamel zu schlucken. Der erste Hornist vergaß im Laufe des ersten Satzes statt des Es-Bogens den F-Bogen aufzustecken und es ertönte:



recht nach dem Spruche: „an dem Gliede, da du gesündiget, sollst du gestraft werden“. Wie das Publikum bei diesem wunderbaren Effect auffuhr, ist unnöthig zu sagen.

Im Mai 1872 kam Richard Wagner nach Wien — die Art wie er empfangen wurde, hätte ihn wol zu den Worten der Königin Elisabeth bewegen können:

> „Mein gutes Volk liebt mich zu sehr, unmäßig,
> Abgöttisch sind die Zeichen seiner Freude
> So ehrt man einen Gott, nicht einen Menschen!“

Der Beifall im Wagner-Concert war kein Beifall mehr, es war das Toben einer Masse, die ihrer Sinne nicht mehr mächtig ist, Phrenesie. Die Sache wurde am Ende psychiatrisch interessant. Wenn bei einer neuen Türkenbelagerung ein neuer Sobiesky Rettung vom sicheren Untergang brächte — schwerlich würde er der Gegenstand gleicher Ovationen.

Und nun — wir trauten unseren Ohren nicht — Wagner hatte die Stelle genau so geändert wie der von ihm, gerade wegen der Eroica verhöhnte Dionys Weber.

Das Beethoven die Stelle so wollte, wie wir sie sonst immer hören, ist durch die jetzt vollends ganz unschätzbar gewordene Mittheilung von Ferdinand Ries völlig zweifellos. Bei der ersten Probe rief Ries beim Einsatz des Hornes im besten

Glauben, der Hornist habe sich im Pausenzählen geirrt „ei, der verwünschte Hornist!“ Beethoven fuhr auf und Ries hätte, wie er selbst erzählt, „beinahe eine Ohrfeige bekommen“.

Wir werden uns wol hüten, die Stelle nach der Harmonielehre zu deuten und für sie den Apologeten zu spielen. Sie bedürfte einer Schutzrede höchstens bei jenem Geschlechte von Schulmeistern, das heutzutage schon so ziemlich gleich dem Didus ineptus auf Mauritius ausgestorben, welches am Buchstaben, der da tödtet, festhielt und den lebendigmachenden Geist nicht ahnte. Stünde einer dieser Scholarchen von den Todten auf, so könnte er die Stelle noch ganz anders ad absurdum führen, wenn er dozirte: das as, b der Geige sei ein Fragment des Dominant-Septimenakkordes b, d. f, as — der Horneinsatz aber, wie zweifellos, der Tonika-Dreiklang. Tonika und Dominante zusammen, das ist vollends „Ja und Nein“ zugleich. Daß Beethoven endlich auch dergleichen nicht scheute, beweist eine allbekannte Stelle der Sonate Op. 81. Will man anfangen zu corrigiren, so muß auch das reizende Scherzino der Violinsonate Op. 24 zum Opfer fallen. Und was ist denn endlich der tausendmal bei Mozart und sonst verkommende Schluß



als ein Vorgreifen der Tonikaharmonie in jene der Dominante?

Aber sei es wie es sei — die Eroica hat ihre hochpoetische Bedeutung, und es ist unbegreiflich, wie Wagner, welcher gerade diese Symphonie zum Gegenstand eines geistvollen Commentars gemacht, diesen Zug hat übersehen mögen. Den ersten Satz der Eroica könnte man kurz überschreiben: „Kampf und Sieg“. Und zwar kein Kampf, der blos im Innern der eigenen Seele ausgerungen wird, wie im ersten Stücke der C-moll-Symphonie, sondern Gewalt gegen Gewalt, das Ringen mit einem sichtbaren, greifbaren, gegenkämpfenden Feinde — Achäer und Trojer, die Heere bei Marathon, oder was sonst. Die Anstrengung des

Kampfes steigert sich bis zum furchtbaren, bis zu dem darein-schmetternden grimmigen Zusammenklang [Notenbeispiel] Vergebens! Der Sieg ist noch nicht errungen. Er droht sogar verloren zu gehen — es folgt eine ganze lange Stelle der Ermattung und bangen Besorgniß, als Rückschlag gegen jene Ueberanstrengung, endlich tremoliren nur noch die Geigen pianissimo ihre Sekunde as-b, wozu der Baß sein B pizzicato als letzte Viertelnote jedes Dreivierteltaktes, in matten, kraftlosen Pulsen nachschlägt. Alles scheint verloren! Da bietet das Horn leise und wie zagend das Grundmotiv in der Grundtonart an — mit freudiger Hast greift das Orchester darnach — und wie sinnig ist es, daß das Thema aus ganz fernen Regionen, aus fremden Tonarten, aus F-dur, aus Des-dur zustimmend beantwortet wird, bis es gleich darnach in der Haupttonart Es-dur in voller Heldenkraft losdonnert, und es nun weiter und weiter geht, bis zum Sieg, den in's Thema eingreifende Trompeten ankündigen, den die zwei Hörner, wie zwei Siegesboten, deren einer dem andern vor Hast und Jubel in's Wort fällt, ankündigen:



Mit der Umwandlung des as in g ist der Wendepunkt des Satzes, ist einer der genialsten Gedanken Beethovens verdorben!

Was würde wohl Wagner dazu sagen, wenn ein zweiter Papa Dyonis im fliegenden Holländer, den dumpfen, schauerlichen Cis-moll-Akkord, der aus dem Geisterschiff, dem übermüthig in C-dur rufenden Matrosenchor so deutlich antwortet „wir sind todt“ — in C-moll „verbessern“ wollte?!

Die Eroica ist übrigens nicht die einzige von Wagner revidirte und corrigirte Beethoven'sche Symphonie. Die fünfte Symphonie hat bei der bekannten fanfarenartigen Stelle im ersten Allegro, wo sie in C-dur vorkommt, statt der Fagotte,

die Beethoven schrieb, Corni bekommen. Die achte Symphonie hat sich einen Zusatz von zwei Trompeten zu den zwei schon vorhandenen gefallen lassen müssen, wie Gellerts Frau Organ das angeblich mißgeborene Kind Lucindens verschönert:

„Und weil sie was verbessern muß
Thut sie dem Kinde den Gefallen,
Macht ihm an beide Hände Krallen"

und ebenso hat die neunte Symphonie in ihrem instrumentalen Theil Aenderungen erfahren. Beethoven (meint Wagner), würde es ja selbst so gemacht haben, hätten ihm in jener Zeit dazu geeignete Instrumente zur Verfügung gestanden — wie Goethes Doctor Bahrdt denkt Wagner: „da kommt mir der Gedanke von ungefähr, so redt' (schrieb) ich, wenn ich Christus (Beethoven) wär". Hat doch Wagner auch Glucks Iphigenia in Aulis umgearbeitet, auch in ihrer Orchestrirung, einem Punkt, den Gluck, Gott sei dank, so ziemlich verstand; Wagner scheint den Glauben Caligulas zu theilen: memento omnia mihi et in omnes licere.

Wie nun aber, wenn Anderen andere Stellen in Beethovens Symphonien nicht behagten? „Diese Oboenstelle wird von der Clarinette wirksamer sein — hier hört man so oft die Pauken einfallen, das Thema in den Contrabässen nicht —*) hier verschlingt das Tutti die antwortende Phrase der Viola**), hier hört man die interessante Imitation nicht***)" u. s. w. Und wenn nun jeder dem guten Beethoven nach seiner Art das Pensum corrigirt?! Wir haben also genügende Hoffnung, einen revidirten und verbesserten Beethoven zu erhalten! Wie viel dann vom echten Beethoven übrig bleiben wird, ist die Frage. Unsere Klassiker sollten aber für uns unantastbare Heiligthümer bleiben — gesetzt auch dieses oder jenes mache „weniger Effekt". Man braucht gar nicht geistlos buchstabengläubig zu sein, um diesen Wunsch zu hegen, und ebensowenig nach Art enthusiastischer Dilettanten in einem bewunderten Meister alles und jedes tadellos und unübertrefflich zu finden. Gar Manches in

*) Zweiter Satz der C-moll-Symphonie.
**) Trio im Scherzo der Pastoralsymphonie.
***) Zweiter Satz der C-moll-Symphonie.

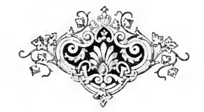
Beethoven ist wirklich herb*), wäre mit leichter Mühe zu mildern, so auch in J. S. Bach, ja in Mozart, an dessen C-dur-Quartett und dessen „Verbesserungen" durch Fétis wir hier erinnern wollen. Aber wer darf den Muth haben, Hand anzulegen? „Kein Geringerer," wird der Chorus der vor und hinter Wagners Triumphwagen jubilirenden Myrmidonen antworten, „wohl aber ein Gleicher, und vollends ein Größerer, wie Wagner!" Seit wir belehrt worden sind, daß Beethoven seine Stelle in der Geschichte der Kunst eigentlich als Vorläufer des Musikers Wagner behauptet, ja seit wir in einem eigens dazu gegründeten Organ die weitere Belehrung erhalten, die ganze deutsche Literatur, Schiller und Goethe mit eingeschlossen, sei eine Vorstufe für den Poeten Wagner, bleibt einem solchen Argument gegenüber nichts zu thun, als zu fragen, was denn Beethoven selbst zu der Sache gesagt haben würde.

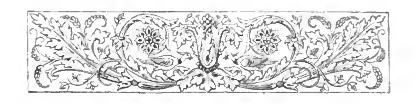
Ferdinand Ries, der für seine gute Meinung fast Geohrfeigte, erzählt, wie Beethoven mit dem zornigen Ausruf vom Schreibtische auffuhr „wo, zum T—! steht das?!!" als Nägeli die Sonate Op. 31, Nr. 1 mit eigenmächtigen „Verbesserungen" gedruckt, und nun Ries die Novität am Piano probierte. Er sendete die Sonate in der Urgestalt an Simrock nach Bonn, dessen Ausgabe auf Beethovens Wunsch den Zusatz erhalten mußte: „édition très correcte". Ob Beethoven bei Wagners Aenderungen nicht mit Löwenstimme donnern würde: wo zum T—! steht das?!! Man könnte Beethoven mit dem alten lateinischen Spruche beschwichtigen „dulce solatium, socios habuisse malorum". Hat sich doch auch C. M. von Weber gefallen lassen müssen, daß der „vom Schicksale ermordete Freund" Herrn von Bülows, dem Wagner jene berühmte Grabschrift schrieb**), daß Tausig, die „Aufforderung zum Tanze", für den Concertvortrag bearbeitet hat! Er fühlte nicht, wie die ganze hin-

*) Auffallende Beispiele enthält die geniale Sonate für Pianoforte und Violine Op. 30, Nr. 1.

**) Ich habe irgendwo gelesen, man müsse beim Galimathias, wie beim Contrapunkt, einen einfachen und einen doppelten unterscheiden. Wenn der Autor weiß, was er eigentlich sagen wollte, und nur der Leser ihn nicht versteht, ist der Galimathias einfach — versteht aber der Autor sich selbst nicht, so wird der Galimathias zum doppelten.

reißende Anmuth des Stückes unter der Last von Bravourgeschichten, welche er ihm auflädt, zusammenbricht! Malt, möchte man rufen, malt ihr Herren euere musikalischen Zukunftsgurken, wo ihr wollt, aber tastet nicht an unsere besten geistigen Besitzthümer!





XIX.

Franz Lachners Requiem.

Als Mozart sein Requiem der Welt als letzte Gabe hinterlassen hatte, durfte jener Leipziger Musiker sein Exemplar mit den Worten bezeichnen: „Summum opus summi viri". Gottfried Webers Kritik rüttelte daran, sie hat nicht vermocht, es zu stürzen, kaum einen Augenblick lang zu erschüttern. Gottfried Weber componirte auch selbst ein Requiem — nach solch' kritischem Feldzug natürlich als „Musterrequiem" zu verstehen. Ein Mozart'sches ist's nicht, so viel steht fest. Sehr viel mehr wollte Cherubini's Requiem sagen, denn Cherubini zählte zu den Allerersten seiner Zeit. Cherubini's Requiem gehört unter die musikalischen Pompes funèbres — Alles fürstlich. Da lodern düstere Trauerflammen auf kolossalen Silberleuchtern neben dem Sarkophag, die Hatschiere stehen mit florumhüllten Hellebarden zur Seite, die ganze Kirche ist mit schwarzem Sammet voll aufgesetzter Silberthränen drapirt und eine exquisite Musik, von den ersten Künstlern ausgeführt, ertönt vom Chore. Aber kein Glaube an das, keine Liebe zu dem, was hier componirt worden, hat das Werk geschaffen; als Musik bewundernswerth, als Kirchenmusik, gleich der übrigen Kirchenmusik Cherubini's, ostentiös-höfischer Prunk. Der Einfall, das Weltende durch einen Tamtam-Schlag

anzukündigen, ist so roh-bizarr, daß er verdiente, von Berlioz zu sein. Auch dieser hat bekanntlich ein Requiem componirt. Man darf es mit seinen monströsen Einfällen neben anständiger Kirchenmusik nicht nennen. Weil Berlioz sieht, daß andere Leute, wenn sie beten wollen, in der Einfalt ihres Herzens die Hände falten und ruhig zum Himmel emporblicken, so schlägt er, um seine Andacht auszudrücken, mit Fäusten um sich und schneidet Karaiben-Gesichter. Cherubini hat jedenfalls den Ton herrlich getroffen; aber wie Mozart oder wie weiland Francesco Cavalli, der auch sein Requiem „für sich selber schrieb", war er nicht dabei. Und das kann man auch nicht, wenn man als wohldotirter Director des Pariser Conservatoriums am Mahagony-Schreibtisch, mit der Aussicht auf ein langes und glückliches Greisenalter, sich Notenpapier zurechtlegt und mit aller Behaglichkeit zu schreiben anfängt: Requiem aeternam dona eis u. s. w. Die Sache bekommt einen ganz anderen Ton, wenn, wie in Holbeins Todtentanz, der bekannte Knochenmann zum Componisten ins Zimmer tritt und dem Schreibenden mit dem Knochenfinger auf die Schulter tippt und ihm ins Ohr raunt: „Beeile dich, Wolfgang", oder: „Beeile dich, Francesco, wir müssen bald fort".

Etwa zehn Jahre vor diesem Riesenopus erschien ein Requiem in C-moll von dem tüchtigen J. W. Tomaschek in Prag, glühendem Bewunderer Gluck's, Verehrer Mozart's, heimlichem Feind Beethoven's und offenem Feind C. M. v. Weber's. Das Werk erschien, wenn ich mich recht erinnere, bei Marco Berra in Prag, ich könnte vielleicht mit besserem Recht sagen: „es versteckte sich bei Marco Berra in Prag". Wer ein Geheimniß recht tief bewahrt wissen will, bringe es zu Papier, setze es in Musik und lasse es bei irgendeinem Prager Musikverleger drucken. So nahm denn die Welt auch von Tomaschek's Requiem kaum eine Notiz, obgleich es zu den bedeutendsten Werken neuerer Kirchenmusik gehört. Im contrapunktlichen Gefüge das Werk einer Meisterhand, wie man sie nicht eben häufig finden dürfte, ist es im Ausdruck voll Würde und Kraft und nur die Mozart'sche Charis fehlt, um es in dessen Nachbarschaft rücken zu dürfen. Aber selbst in Prag gehört eine Aufführung zu den Seltenheiten. Tomaschek's salse und nervose dicta verschonten Niemanden, und wie ein mißlauniger Tiberius auf Capri hauste der alte, einsame Wittwer in seiner eleganten Wohnung in der abseitigen,

stillen Thomasgasse, nur von seinen Schülern besucht. Indessen kam ein neuer Musikfrühling, der uns Mendelssohn, Gade, Hiller, Stephen Heller, Schumann, Henselt u. s. w. brachte. Ein Requiem von Schumann ist ziemlich unbeachtet geblieben; im Grunde stand ihm auch die ganze Sache ziemlich fern, er mußte sich aus künstlerisch-ästhetischen Gründen erst hineinreflectiren. Des höchst achtbaren Friedrich Kiel Composition gestehe ich zur Zeit noch nicht zu kennen; ein Requiem von Bernhard Scholz, das bei Breitkopf und Härtel in Partitur erschienen, auch schon da und dort mit ehrenvollem Erfolge aufgeführt worden, ist das gediegene, jeder Achtung werthe Werk eines sehr tüchtigen, sehr soliden Musikers, dem es um die Sache größter Ernst ist. Das deutsche Requiem von Johannes Brahms kann hier nicht in Betrachtung kommen, es ist nicht Composition des Ritualtextes, sondern ein höchst bedeutender Versuch, die (modificirte) Form der Bach'schen Kirchencantate in modernem Sinne wieder in die Kunst und in die (protestantische) Kirche einzuführen. Im Grunde darf selbst die Cantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" von J. S. Bach als eine Art von protestantischem Requiem gelten, denn ihr Sinn ist eben auch kein anderer, als aus der Nacht des Todes zu den Höhen des Glaubens und der Liebe emporzuführen. Ganz anders als Cherubini ist Bach hier und in der einen ähnlichen Grundgedanken ausdrückenden Cantate „Liebster Gott, wann werd' ich sterben" von ganzem Herzen, mit ganzer Seele, aus allen Kräften bei der Sache. Es mag ihn selbst geschauert haben, als ihm der erste Chor im Geiste aufging. Wie der Minute nach Minute, Stunde nach Stunde unaufhaltsam hinrollende Lebensstrom tönt diese Orchesterpartie mit ihren gleichmäßigen Pizzicati, ihren Oboen- und Flötenfiguren — am Ufer des Stromes aber stehen die Menschen und flüstern sich nur weilweise bang zu, wie er so gar schnell verrinne. Das neueste Werk der streng kirchlichen Richtung auf diesem Gebiete ist Franz Lachner's Requiem.

Franz Lachner hat schon einmal (im Jahre 1835), da er in vollster Manneskraft wirkte, einen Sieg in Wien erfochten — aber es war ein Pyrrhus-Sieg. Kaum erinnert sich heutzutage jemand noch seiner damals preisgekrönten Sinfonia passionata. Das Beste auch auf diesem Felde sollte uns der treffliche Meister als Greis bringen: seine Suiten, welche zu den besten Schätzen deutscher Instrumentalmusik gehören und welche der Gefahr, ver-

gessen zu werden, schwerlich ausgesetzt sind. Diesen reiht sich nun sein Requiem an. Ich habe im Homer immer meine besondere Freude daran, wenn Nestor den jüngeren Helden die Leviten liest und sie versichert: „er habe ganz andere Leute und Heroen gesehen und mit ihnen im gemeinsamen Kampfe gestanden". Er hat sie noch gekannt, die Heroen unserer Kunst — und ich wünschte, der alte Herr nähme einmal die Schriftstellerfeder zur Hand und brächte seine Erinnerungen an Franz Schubert zu Papier. Ich weiß ferner nicht, warum ich mir bei diesem Requiem einbilde, es müsse eigens für einen aus diesem trefflichen Freundeskreise componirt sein — für den unvergeßlichen Moritz von Schwind. Denn mir macht diese Musik den Eindruck des innerlich Erlebten. Darum wirkt sie auch mit voller Gewalt der Wahrheit und so unwiderstehlich.

Augenscheinlich ist dieses Requiem auch gar nicht für den Concertsaal, sondern für die Aufführung in der Kirche berechnet. Es bleibt ein wahres Wort, das Mozart einst bei Vater Doles in Leipzig hören ließ und dessen Sinn dahin ging: um echte und wahre Musik dieses Styls zu schreiben, müsse man schon als Knabe das Meßbuch getragen und das Weihrauchfaß geschwungen und auf das Introibo ad altare Dei des Priesters geantwortet haben: ad Deum, qui laetificat juventutem meam. Diesen Zug hat Mozart's Requiem, hat Lachner's Requiem — und alle mögliche künstlerische Reflexion kann ihn nicht ersetzen. Wenn nun aber Lachner, „von Jugend auf an diesen Klang gewöhnt", den Traditionen seiner Kirche hier volle Rechnung trägt, so möge man darüber nicht unbemerkt lassen, wie er sein Werk als großes Ganzes aufbaut und gruppirt. Der Ritualtext der Todtenmesse hat das Kyrie, Sanctus, Pleni, Osanna und Benedictus mit jeder anderen gemeinschaftlich — die vorhergehenden Sätze sprechen von Tod und Grab und Gericht und das nachfolgende Agnus leitet mit seinem „dona eis requiem, cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es" zu den ersten Bildern zurück. In meisterhafter, man darf sagen nahezu dramatischer Disposition leitet Lachner mit sicherer Hand aus der Nacht der ersten Sätze seines Requiems zu Höhen ewigen Lichtes, — im Sanctus sind wir unter anbetende Schaaren von Seligen versetzt, in dem kurzen Allegro „Pleni sunt coeli et terra gloria tua, Osanna in excelsis!" blitzt ein Moment höchster Seligkeit

auf, dann senkt sich Alles; das Agnus führt uns wieder in dämmernde Tiefen, aber jenes ewige Licht leuchtet nach, mildernd und tröstend in die Tiefen hinein. Mozart's Requiem kann eine analoge Anlage schon deswegen nicht haben, weil seine letzten Nummern Süßmeyer'sches Flickwerk sind, — in dieser Beziehung wüßte ich überhaupt kein anderes Requiem neben dem Lachner'schen zu nennen.

Die ersten Tacte beginnen, wir athmen sofort Weihrauchduft. Wir finden uns auch sofort, ohne daß Mozart'sche Reminiscenzen oder auch nur Styleigenthümlichkeiten da wären, in eine dem ersten Satze Mozart's ganz analoge Stimmung versetzt. Wir werden indessen auch nicht verkennen, daß bei Mozart das contrapunktische Gewebe viel feiner ist (z. B. die gleichsam herabrieselnden Sextaccordgänge der Geigen beim „te decet"), auch das Mozart'sche oder eigentlich Händel'sche Doppelthema der Kyrie-Fuge hat eine weit ausgeprägtere, bezeichnendere Physiognomie als bei Lachner — aber gerade aus dem ungefällig Trockenen (das in dem einen Thema mit den Achteltriolen beinahe bis ins Ungefüge geht), aus dem Umstande, daß Dux und Contrasubject mehr ein musikalisch fixirter Ausruf als ein wirkliches, cantabel gebildetes Thema sind, hat Lachner einen ganz merkwürdigen, geradezu dramatischen Effect zu ziehen gewußt. S e i n Kyrie wird gerade dadurch zu dem angstvollen Drängen einer Menge, die „aus tiefer Noth" durcheinander und empor schreit. Es ist erstaunlich, daß er sich damit die Wirkung des „Dies irae" nicht vorweggenommen und verdorben. Der Anfang des Letzteren, frappant mit dem übermäßigen Dreiklang (eigentlich mit dem Sextaccord c, as, e c), ist großartig und charakteristisch, ohne, wie die meisten Componisten thun, sofort mit Donnern, Krachen und Zersplittern und dem ganzen obligaten Weltuntergangsspectakel loszulegen. Das ungeheure Bild „mors stupebit et natura" malt Lachner in überraschender Mächtigkeit hin, — überhaupt ist bei diesem Satze der dramatische Componist Lachner dem Kirchencomponisten Lachner sehr nützlich gewesen. „Recordare, Jesu pie" — ein rührend schönes Altsolo, das kleine Vorspiel dazu, gleich mehreren folgenden überaus edel, in gebundenem Styl. Das „Confutatis" mit dem contrastirenden „voca me", das „oro supplex" erinnert in seiner allgemeinen Färbung und Stimmung (nicht in den Details) an die Disposition desselben

Satzes bei Mozart, — Besseres zu finden dürfte auch in der That schwer sein. Das edle, ausdrucksvolle Lacrimosa wird von der Triolenfiguration eines Viola-Solo äußerst schön und rührend — ob auch ganz kirchlich? — begleitet. Dieser Satz hat etwas Modernes. Das Offertorium mit dem fugirten „Quam olim Abrahae promisisti“ — sonderbar, daß so ziemlich alle Componisten in diesem Satze Gott den Herrn mit Gläubigerungestüm mahnen!*) — überblicken wir rasch; es führt uns zu dem wunderschönen Quartett „Hostias et preces.“ In dieses Stück leuchtet der erste Strahl des Himmels — hier ziehen uns schon Frühlingslüfte aus dem Reiche der Seligen entgegen. Der Componist hebt sich immer höher — das Sanctus ist ein Satz von so überirdischer Verklärung, daß wir Palestrina zu hören glaubten, wäre nicht die Tonalität modern. Auch der Tonsatz (achtstimmig) ist hier von ganz meisterhafter Fügung. Herrlich ist dabei die Steigerung, der dreimalige mächtige Accord der Posaunen vor den Worten „Dominus Deus“. Das kurze Jubelthema des Pleni ist glücklich erfunden, sehr wirksam seine echoartige Wiederholung durch einzelne Solostimmen. Ob die Imitationskette der beiden Stimmpaare mit den parallelen Sexten und Terzen archaisch ist oder nicht, wird uns sehr wenig kümmern, das Sätzchen wirkt an seiner Stelle ganz vortrefflich und damit können wir uns vorläufig begnügen. Im Benedictus, abermals einem wahren Strom von Wohllaut und von edelster Innigkeit des Ausdruckes, weckt der Componist nach jenem kurzen Jubelruf wieder ganz leise den Klang des Wehes (zuerst in dem fes der Begleitung zum as des Solosoprans oder eigentlich in dem Doppelvorhalt dieser beiden Noten). An Stelle des Solo-Alts tritt hier ein zweiter Sopran. Die melismatischen Figurationen, mit denen der erste Sopran im Verlaufe des Satzes das im zweiten Sopran auftauchende Hauptthema umspielt, sind von wundersamen Reiz — das Bild von Weinranken, die eine Ulme umschlingen, könnte

*) Bei Mozart werden die Bässe ordentlich grob:



sich unwillkürlich aufdrängen. Im Agnus verdüstert sich der Ton. Der Solo-Tenor beginnt; die simple Achtelbewegung in der Begleitung mit der nachschlagenden Pauke hat etwas Unheimliches — sie geht fort, auch als der Tenor seine Phrase beendet hat und der Solo-Alt eintritt, aber jetzt beginnt eine Oboe in kurzen, äußerst ausdrucksvollen Phrasen ihre bittersüßen Klänge mit der sonoren, tiefen Frauenstimme überaus zart zu mischen und zu verschmelzen. Der Chor greift ein — ein reiches Tongemälde baut sich auf. Wie die Worte des Ritualtextes kehren die ersten Weisen wieder, — hochfeierlich in jenem echt priesterlichen Klang, wie ihn seit Mozarts „Zauberflöte“ so leicht nicht jemand getroffen, tönt das Solo der Posaunen im Vorspiel des letzten Lux aeterna, — Chor und Solo (als Quartett) alterniren jetzt im Wechselgebete, bis das Werk in mildester Beschwichtigung ausklingt. Was bei diesem Werke gerade wie bei dem Mozart'schen so bewundernswerth erscheint, ist, daß es in gleich hohem Maße gottesdienstlich-rituell und menschlich rührend und tröstend gehalten ist. Der schöne Vers Goethe's vom „Götterwerth der Töne und der Thränen“ kann uns dabei in Erinnerung kommen.





XX.

Bachiana.

Ich habe im vorhergehenden Aufsatze des alten Bach gedacht. Wie Sirach spreche ich: „ich will mit mir zu Rathe gehen, und noch Einiges sagen“. Denn mit dem Riesen Bach wird man so schnell nicht fertig!

Man hat in neuerer Zeit Verschiedenes, was der Welt aus Unachtsamkeit abhanden gekommen war, erst wieder neu entdecken müssen, z. B. die Glasmalerei, die Königspaläste von Ninive, den h. Thomas von Aquino und dessen Philosophie, die alten Malerschulen vor Raphael, das Mausoleum von Halikarnassus, die Katakomben von St. Calisto, das Buch des Hermas „vom Hirten“, die gothische Baukunst und das ganze Mittelalter in Pausch und Bogen. Zu diesen Wiederentdeckungen des Verlorenen gehört auch J. S. Bach. Welchen unermeßlichen Schatz die Welt an seinen jetzt nicht mehr zerstreuten oder in wahlloser Publication vereinzelt auftauchenden, sondern kritisch gesammelten und wohlgeordnet neben einander gestellten Werken besitzt, machen uns erst die Bände der von der Bach-Gesellschaft veranstalteten Ausgabe so recht klar. Musik für Kinder und was sonst dahin gehört, ist das allerdings nicht. Aber in dem Fluctuiren des Zeitgeschmackes, in der Ebbe und Flut sinkender und sich wieder hebender Kunst stehen Bach's Compositionen wie feste Granit-

gebirge da, deren Fuß die aufgeregten Wellen umspülen mögen, sie aber weder zu unterwaschen, noch zu erschüttern vermögen. Es erregt wahrhaft Erstaunen, wenn man sich Bach in dem sehr engen Cantorstübchen der Thomasschule in Leipzig vorstellt, wie er unbekümmert um Ruhm und Nachruhm, um Geldgewinn und Glanz, treu, schlicht, mit frommem, felsenfestem Glauben ein Monumentalwerk nach dem andern schafft, als Gelegenheits-Kirchenmusik für diesen oder jenen Sonntag, für diese, jene Festzeit des Kirchenjahres, wie er dann nach der, vermuthlich gar nicht glänzenden Aufführung mit den bescheidenen ausführenden Kräften, welche dem Thomaner-Cantor zur Verfügung standen, die Notenblätter ruhig zusammenbindet und gelassen in den Schrank legt, und wie es ihn nicht einmal irre macht, daß seine Herren Vorgesetzten mit seiner „allzu künstlichen" Musik gar nicht zufrieden sind und ihm mit allerlei „schuldlos erlittenen Bekränkungen", wie er sich in dem Promemoria an den sächsischen Hof ausdrückt — die Lehre praktisch einschärfen, das Leben eines wahren Christen wie er sei Kreuz und Trübsal. Und siehe! Nach mehr als hundert Jahren werden die Notenblätter aus den verstaubten Schränken herausgesucht, mit aller möglichen typographischen Pracht publicirt, in großartigen Aufführungen zu Gehör gebracht und Hunderte und Hunderte horchen entzückt und blicken voll Bewunderung, Verehrung und Liebe zu dem Meister empor. Und mehr als das; die Werke wirken geistig und sittlich kräftigend: es ist uns nach so einer Cantate, als hätten wir eine Predigt voll Prophetenfeuers und apostolischer Kraft gehört, welche uns bis ins innerste Herz erschüttert und uns mit einer wahren Katharsis entläßt.

Wer sich mit der Musik der alten Niederländer des 15. und 16. Jahrhunderts befaßt, dem wird die große innere Verwandtschaft Bach's mit diesen alten Meistern klar werden — eine Verwandtschaft, die zu Tage liegt und welche trotzdem bisher niemand der Mühe werth gefunden hat hervorzuheben. An die alten Niederländer erinnern selbst einzelne und eigenthümliche Züge — wie wenn in der Cantate „Ich hatte viel Bekümmerniß" sich der Chor „Sei nun wieder zufrieden, meine Seele" contrapunktisch über einen Tenor aufbaut, welcher einen ganz anderen lehrhaften Text „Was helfen uns die schweren Sorgen" (nach der Melodie „Wer nur den lieben Gott läßt walten") singt. Ist das nicht

völlig ein altniederländischer Spruchtenor? Eine ähnliche Andeutung hat der Eintritt des Chorals „o Lamm Gottes“ in den ersten Chor der Matthäuspassion. Die alten Niederländer und ihre Nachfolger, die Italiener der Palestrina-Zeit, bauten ihre großen geistlichen Musiken über gegebene Motive des Ritualgesanges — die Niederländer allerdings nicht selten auch über Melodien gangbarer Volkslieder. Das gewählte Ritualmotiv diente dann entweder in seiner vollen Gestalt als „Tenor“, d. i. als cantus firmus, der mit den contrapunktirenden Gegenstimmen überbaut wurde, oder aber seine einzelnen Melodieglieder wurden thematisch-polyphon („fugenartig“ füge ich für musikalisch minder Bewanderte hinzu) verarbeitet. Josquin's Messe über die Melodie des Pange lingua, Palestrina's Messe Assumpta sind höchst bedeutende Beispiele dafür. Ganz ähnlich verfährt Bach — den wichtigen Unterschied nicht zu vergessen, daß zwischen ihm und jenen Meistern eine zwei Jahrhunderte lange Entwicklungszeit der Musik liegt und daß die Musik eine andere Ausdrucksweise, ja einen andern Ausdruck angenommen. Bei jenen alten katholischen Meistern geht Alles in einer Art allgemeinen Aethers von Anbetung auf, in einem Lichtmeere, welches gleichsam die Localfarbe des Einzelnen überglänzt, aber auch alles Einzelne verklärt. Sie sind Diener des kirchlichen Ritus, ihre Musik begleitet die kirchliche Ceremonie. Jedes Wort umfaßt, wie zusammengedrängt, eine Welt von Empfindungen: Suscipe deprecationem nostram, Osanna, miserere nobis, dona nobis pacem. Anders der Protestant Bach. Fürs erste legt er, wie jene den gregorianischen Gesang, so den protestantischen Choral zu Grunde.

Der eine wie der andere ist von Hause aus kirchlicher Volksgesang und also die innere Verwandtschaft im Grunde größer, als man denken sollte. Aber Bach zerlegt die Phasen der Empfindungen bis ins Einzelnste, er steigt in die tiefsten Tiefen der Seelen hinab und belauscht dort ihre subjectivsten Regungen. Diese reiche Scala des Ausdrucks für Lust und Leid, für Wonne und Wehe hatte die Musik erst seit der Florentiner-Katastase von 1580 bis 1600 und da erst nach und nach gelernt. Wagner's Dictum (nicht Richard's, sondern seines Namensvetters im „Faust“) bewährte sich: „ein Komödiant könnt' einen Pfarrer lehren“. Die Mittel des Ausdrucks für Seelenstimmungen, für den „Affetto“ wie die Italiener sagten, lernte die Musik im Theater, durch die

favola in musica, wie sie ursprünglich hieß, oder die Oper, wie wir sagen. Die Kirchenmusik wurde jetzt nur allzu oft theatermäßig — beim Crucifixus wurde lamentirt und beim Resurrexit jubilirt, und wo sich weder lamentiren noch jubiliren ließ, half eine Fuge aus der Noth, welche dem Tonwerke wie ein uraltehrwürdiger Zopf hinten hing. Faust's Antwort auf jene Aeußerung Wagner's bewährte sich ebenfalls. Es ist eigentlich nur consequent, wenn man neuester Zeit in Italien geradezu Stücke aus Donizetti'schen und Verdi'schen Opern als „Kirchenmusik" aufführt.*) Aber eine Kirchenmusik kann den subjectiven Regungen der Zerknirschung, der tröstenden Hoffnung, der geistigen Freude jede Rechnung tragen, ohne irgendwie ans Opernhaus zu erinnern. Und wenn nun Bach, wie ich sagte, die Regungen der Seele aus den tiefsten Tiefen hervorholt, so muß man sagen, daß er hinwiederum sie heiligend in jenes Lichtmeer seiner großen Vorgänger emporhebt — und es ist, als verschwinde jeder Unterschied. Daher ist beim protestantischen Domchor in Berlin Palestrina so zu sagen tägliche Kost und fromme Katholiken falten bei Bach's Musik zu innigster Andacht angeregt die Hände. Es ist, als schwebe über den Häuptern beider Meister eine und dieselbe ewige Krone.

Sind die Compositionen jener älteren Meister Bestandtheile des rituellen Ceremoniendienstes, so möchte ich Bach's Cantaten musikalische Homilien nennen. Der zu Grunde gelegte Choral stellt den Grundtext, das officiell Kirchliche vor, die Betrachtung, die Erwägung, die subjective Empfindung des Einzelnen findet in den Chören, in den eingefügten Arien Raum, sich auszusprechen. Oder aber Bach folgt seinem Choral Versstrophe nach Versstrophe; statt aber jede Strophe nach der Urmelodie absingen zu lassen, commentirt er gleichsam die Worte jeder Strophe musikalisch, wozu immer die Themen dienen müssen, welche ihm die gegebene Choralmelodie bietet. Diese letztere Form hat z. B. die Ostercantate „Christ lag in Todesbanden", der unveränderte

*) Unter den überzierlichen Puppen von Marmor, welche Italien der Wiener Weltausstellung eingesendet, war auch ein Genio della musica sacra. Er hielt eine Tafel mit Noten in Händen. Darauf stand — etwa der Anfang des Stabat von Palestrina? — O nein! Dal tuo stellato soglio aus Rossini's Mose! Ein Volk, bei dem so etwas möglich ist, verdient gar nicht, einen Palestrina gehabt zu haben.

Choral tritt erst mit der letzten Versstrophe ein — wie ein Riese. Sätze, wie das eigen schauerlich ergreifende „Den Tod Niemand zwingen kunnt“ — oder der folgende „Jesus Christus Gottes Sohn“, in dessen Begleitung völlig alle vier Paradiesesströme rauschen — Stellen in allergroßartigstem Sinne malend, wie „Da bleibet nichts denn Todsgestalt“, lassen Bach in seiner ganzen gigantischen Größe erscheinen. Fasse es, wer's kann!

Wie Palestrina von seinen niederländischen Vorgängern, so übernahm Bach von den seinen eine fertige hoch ausgebildete Contrapunktik. Die ersten Tonsetzer der protestantischen Kirche gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts schreiben musikalisch denselben Styl, den damals alle Welt schrieb. Der Musikstyl dieser deutschen Meister ist der leibliche Bruder des niederländischen, — von dem in Italien gleichzeitig aufblühenden, gleichfalls aus der niederländischen Tonkunst abzweigenden, unterscheidet er sich dadurch, daß er schwerer, trüber, herber ist — es fehlt der heitere Himmel Italiens, der sich dem Wachsen und Blühen der Künste von jeher so günstig erwiesen hat. Aber tüchtige Meister in ihrer Kunst sind sie: der alte Johannes Walter, Luthers persönlicher Freund und Berather bei Ordnung der kirchlichen Musik, Laurentius Lemlin, Michael Prätorius, Leonhard Paminger und wie sie alle heißen. Zum guten Theil Auswanderer vom katholischen Kirchenchor auf den protestantischen brachten sie das ganze musikalische Hab' und Gut ihrer längst hinter ihnen liegenden Lehrjahre mit herüber — sie hätten eben so gut ihre eigenen Köpfe ablegen können, als die musikalische Kunst und Art, in welcher sie so zu sagen, geboren und erzogen waren. Aber die Forderungen, welche die kirchliche Bewegung an sie stellte, traten bald so entschieden an sie heran, daß sie ihnen Genüge zu thun nicht vermeiden konnten. Vor allen der Gesang des geistlichen Liedes durch die ganze Gemeinde — der Choral. — Hier mußte an Stelle des vielkünstlich-contrapunktischen Chorals, der nur einem eigens geschulten, wohlgeübten Chor von Kunstsängern zugemuthet werden konnte, etwas allgemein Faßliches kommen — etwas nach dem bloßen Gehör und musikalischen Gedächtniß für jeden Singbares, dem der Himmel eine Stimme — oder auch keine — gegeben. Also eine höchst einfache Contrapunktik — zum gegebenen Cantus firmus des volksmäßigen Chorals. Eine Contrapunktik Note gegen Note wie in den Psalmen Goudimels.

Der Choral erscheint Anfangs, nach hergebrachter Sitte, in der Regel im Tenor. Aber bald geschah bei nicht wenig Chorälen, daß der als Contrapunkt frei erfundene Diskant, der auch seinen melodischen Fluß und Gang haben mußte, und als Oberstimme weit mehr ins Gehör fiel, sich bei der singenden Gemeinde an Stelle des autorisirten Tenors setzte. — Die Tonsetzer bemerkten es bald genug, und es wurde bald Uebung, die Choralmelodie in die Oberstimme zu verlegen. Dazu den Alt, den Tenor, den Baß zu singen wäre bei aller Einfachheit des Tonsatzes doch wiederum nur Sache geschulter Sänger gewesen. Hier mußte sich also der Orgelspieler, der die Oberstimme naturalistisch im Einklange singenden Gemeinde, mit seinem gewaltigen, mächtig durchtönenden Instrument, wie im Namen eines ganzen Sängerchors entgegenstellen, die Harmonie füllen, das Ganze leiten und tragen. Die Orgel, der Organist gewann daher in der protestantischen Kirche bald eine ganz andere Bedeutung als in der katholischen, ungeachtet letztere die beiden Gabrieli, Claudio Merulo und endlich einen Meister besaß, der als Vorgänger Bachs gewaltig dasteht, den großen Girolamo Frescobaldi in Rom, dessen geistvoller Schüler Jak. Frohberger in Wien schon nahe an die Bach-Periode heranführt. Zum Gesange mußte der Organist mit kluger Mäßigung spielen, seinen geübten Fingern, die nur gar zu geneigt gewesen wären, zu „coloriren“ und zu „contrapunktiren“, Zaum und Zügel anlegen. Dafür durfte er sich in tüchtigen Einleitungssätzen vor dem Choralgesang, in Präludien und Toccaten nach Herzenslust gehen lassen, er durfte nach geendetem Gottesdienste die Gemeinde mit einer tüchtigen Fuge (wie sich jener Organist ausdrückte) zur Kirche hinausmusiciren. Hier waren ihm die alten, geliebten contrapunktischen Künste, die Nachahmungen, die Canons u. s. w. nicht nur erlaubt — sie waren geboten. Sie gaben dem Orgelspiel Mark, Kraft, Gestalt, Gehalt, Festigkeit. Die Orgel mit ihrem gleichmäßig strömenden Ton gestattet keinen ariosen Vertrag, mit crescendo und decrescendo, nur daß die Registrirung Abwechslungen der Klangfärbung erlaubte. Der Orgler muß seine Sätze verständig, organisch — man erlaube zu sagen: musikalisch-architektonisch construiren, wie der Gothiker sein ungeheures, reich geziertes, streng consequent organisches Steingerüst aufbaut, ein Gerüst, das zugleich der Bau selber ist. Wie die Orgel sich dem

Kirchenbau selbst in ihrer äußern Gestalt architektonisch einfügt, so paßt für ihre Musik die Umkehrung jenes tritum adagium: „Architektur sei erstarrte Musik" — sie spielt eine Art flüssig gewordener Architektur. Kein Wunder nun, daß, als man auch der protestantischen Kirchengemeinde Festmusiken, von geübten Sängern ausgeführt, bot, man für den Kunststyl nun zu den Formen griff, die sich mittlerweile unter den Händen des Orglers ausgebildet. Bach's Arien und Chöre im Vergleiche zu seinen Toccaten, Präludien, Fugen, zeigen es so deutlich und anschaulich wie möglich.

Sehen wir nun Bach's geistliche Musiken an, seine beiden Passionen, seine Kirchencantaten, Messen u. s. w., so finden wir alle seine Elemente — vom einfach harmonisirten Choral bis zum Choral mit künstlichst contrapunktirenden Gegenstimmen. Duos, Chöre, Fugensätze für Menschenstimmen, Arien, Recitative, das Eingreifen concertirender Soloinstrumente. Dabei redet die Orgel mit darein, ihr bezifferter Baß ist Halt und Bindung für das Ganze. Bach erscheint als geistlicher Lehrer, aber auch als geistlicher Dramatiker. Das Tridentinum hatte für die katholische Kirche die Mischung verschiedener Texte verboten. Das Lehrhafte trat zurück, es mußte das strenge Wort des offiziellen Ritus beibehalten werden. Palestrina und seine ganze Kunstweise betet also, regt zu überirdischem Entzücken an, reinigt uns, indem sie uns in einen Strom himmlischen Gesanges taucht, von irdischen Schlacken ganz — katholisch!

Bach der Protestant empfindet rein, tief und gewaltig, aber in ihm tritt auch das Lehrhafte hervor, er will überzeugen, gewinnen — Palestrina betet in seinen Tönen, — Bach predigt und er predigt gewaltig, und nicht wie einer der Schriftgelehrten. — Er erscheint schon in seinen Instrumentalstücken seinen Themen gegenüber wie ein Dialektiker, wie ein tiefsinnig forschender Philosoph. In seiner geistlichen Musik führen ihn nun vollends auch seine Texte zur direkt ausgesprochenen Lehre hin. „Die geistlichen Lieder des 17. Jahrhunderts (sagt Goedeke) gingen von der Bahn ab, welche das Kirchenlied des Reformationszeitalters genommen hatte; statt des Bekenntnisses, welches den Hauptinhalt des letzteren ausmachte, ergriffen sie das lehrhafte Element."

Bach lebte nun im 18. Jahrhundert. Die Kraft, die wür-

dige Sprache, die Tiefe und Innigkeit der Lieder eines Johannes Heermann, eines Paul Gerhard war nicht mehr zu finden. Deutschland blutete auch in seinem Kulturleben aus den Wunden, die ihm der 30jährige Krieg geschlagen, die Sprache war einerseits verwildert, andererseits durch den aus Italien herüberwirkenden Marinismus, durch den Schwulst und Bombast der schlesischen Dichterschule überzierlicht. Der Pietismus hatte sich mittlerweile an Stelle der alten Glaubenskraft, des Glaubensfeuers der frühern Zeiten an ein tändelndes, empfindendes Spiel mit den Heiligen gewöhnt. Zur Zeit, da Bach schon in voller Thätigkeit war, fing der alte, vielverhöhnte Gottsched erst an, den Augiasstall der damaligen deutschen Poesie zu reinigen, — freilich war er kein Hercules. Bach's geistliche Texte leiden unter den Verhältnissen der Zeit, — einer Zeit, für welche Postel, Feind und andere für den Musiker arbeitende Poeten (wenn man sie so nennen darf) beachtenswerthe Dichter waren. Es genüge auf den Text der Matthäuspassion hinzuweisen. Wie seltsam contrastirend steht hier das einfach urkräftige Wort des Evangeliums neben den schönselig spielenden, lehrhaften, reflektirenden, geschmacklos überschwenglichen Texten der Arien! Es gehörte Bachs gewaltige Geisteskraft, seine Vielseitigkeit dazu, daß er diese widerstreitenden Elemente durch seine Musik zu einem großen Ganzen verschmilzt, das uns wirklich als Ganzes erscheint.

Die Cantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“, welche Bach selbst als Actus tragicus bezeichnet hat, mag am besten dazu dienen, die Art kennen zu lernen, wie Bach in Tönen lehrt und ermahnt und tröstet. Nach einer ahnungsvollen Instrumentaleinleitung (Sonatina) beginnt der Chor in festem, gläubig-überzeugtem Lehrton „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ — ein rascher, leichtfugirter Satz schließt sich an: „In ihm leben, weben und sind wir“ u. s. w. Das bewegliche Thema malt trefflich die sorgenvolle Hast und Unruhe des Lebens, es arbeitet sich in engem Kreise ab und kömmt nicht vorwärts. „In ihm sterben wir zur rechten Zeit, wenn er will“, schließt in ernsten, lugubren Tönen der Chor. Bange bis zur Aengstlichkeit fleht nun der Tenor: „Ach Herr, lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen, auf daß wir klug werden“. Hart, unerbittlich, rauh und unfreundlich herrscht dem Bittenden der Baß zu: „Bestelle dein

Haus, denn du wirst sterben". Dialektisch erwägend, in vielfach verschlungenem Tongefüge erfaßt nun der Chor den Gedanken: „Es ist der alte Bund, Mensch, du mußt sterben". Aber nur die drei tieferen Stimmen, Alt, Tenor, Baß, werden nicht müde, einander diesen Gedanken zuzurufen — wie eine Lichtgestalt, verklärt erhebt sich über sie der Sopran, voll Liebe, Hingebung und Vertrauen: „Ja, komm Herr Jesu". Und wie der Name des Gnadenhortes der erlöseten Menschheit genannt wird, hat auch der Tod seine Schrecken, seinen Stachel, seinen Sieg verloren; fest und freudig-ernst intonirt der Alt die Worte Christi: „In deine Hände befehl ich meinen Geist" und fügt, wie mit einem Dankesblicke zum Himmel, bei: „Du hast mich erlöset, Herr, Du getreuer Gott" — und der Baß, der früher so hart gewesen, versichert jetzt mildtröstend: „Noch heute wirst Du mit mir im Paradiese sein", und der Alt stimmt dazu voll Glaubensfreudigkeit den Choral an „In Fried' und Freud' fahr ich dahin".*) In andachtvollstem Aufschwunge voll Dank und Trost singt der Schlußchor „Glorie, Lob und Herrlichkeit sei Dir Gott Vater" u. s. w. — —

Es ist anziehend, diesen Actus tragicus Bachs mit einem rituellen Requiem zu vergleichen. In letzterem: Ritualtext, Weihen, Segnungen, Gottesdienst, Gemeinsamkeit der streitenden Kirche, die für die leidende eintritt, um ihn den Weg zur triumphirenden zu öffnen — bei Bach, dem Protestanten, der Glaube (sola fides), der auf eigenen Beinen kurz und gut an die Himmelsthüre geht und resolut anpocht.

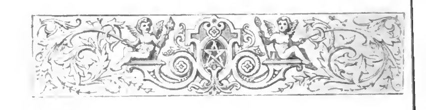
In neuerer Zeit hat nur Mendelssohn, scheint es, die Bedeutung der Cantaten Bachs völlig verstanden. Sein 42. und 95. Psalm sind Palingenesien der Bach'schen Kirchencantate in moderner Ausdrucksweise — und ein durchgehender Grundgedanke bei beiden ganz deutlich zu erkennen — wenn der bekanntlich religiöse Tonsetzer klagt, daß man ihn täglich frage: „Wo ist nun dein Gott" und wenn er mahnt „Heute, wenn ihr

---

*) Zweierlei Text zugleich, ein Choral in schweren Noten und dazu die zweite Stimme in rascher Figuration contrapunktirend — wiederum ganz eine alt-niederländische Disposition!

seine Stimme höret, so verhärtet euer Herz nicht", so wollte er, in einer Zeit, wo die „Intelligenz" eben Miene machte, den „persönlichen Gott" aus der Welt hinaus- oder vielmehr (ein Pantheismus) in die Welt hineinzucomplimentiren, sicher mehr, als nur schöne Musik componiren.





XXI.

Rubinstein als Opern-, Oratorien- und Symphonien-Componist.

Die Musikhistoriker künftiger Zeiten werden in einiger Verlegenheit sein, wenn sie Anton Rubinsteins geistiges Portrait werden zeichnen sollen. Aus den Werken Händels, Bachs, Haydns, Mozarts, Beethovens, C. M. Webers u. A. m. können wir uns ihr Bild (nämlich ihr Künstlerbild, nicht die zufällige äußere Erscheinung ihrer Person) gar wohl in fest gezogenen Umrissen hinstellen — und umgekehrt, gegen diesen synthetischen Weg den analytischen einschlagend, werden wir, wenn uns ein geist- und einsichtsvoller Kenner eine treffende Charakteristik Händels, Bachs u. s. w. gegeben, diese durch die einzelnen Werke des Meisters bestätigt finden — das Einzelne wird, ohne sich irgendwo innerlich zu widersprechen, überall sich zu einem Ganzen zusammenfügen. Dieser Eindruck wird auch dann noch vorhanden sein, wenn wir die Laufbahn des Künstlers als ein stetes Fortschreiten, als eine Entwicklung erkennen, kraft deren die Werke, mit denen der Künstler begonnen, den augenfälligsten Unterschied von jenen, mit denen er geendet, wahrnehmen lassen, wie es z. B. bei Beethoven der Fall ist; der Beethoven des Septuor ist am Ende doch auch der Beethoven der neunten Symphonie,

die Züge der Handschrift haben sich geändert, die schreibende Hand ist dieselbe geblieben. Künstler, die mit ihrem Styl gleich fix und fertig sind und während eines langen Schaffens in ihrer künstlerischen Physiognomie keinen Zug ändern, wie J. S. Bach, sind sogar eine Seltenheit. Wie nun bei Rubinstein? Die vorhin genannten Musikhistoriker künftiger Zeiten werden ihm unter den Tonkünstlern unserer Zeit eine der ersten Stellen anweisen müssen — wenn nun aber bei dieser ästhetisch-kritischen „Unsterblichkeitserklärung" (der propositio inversa der juristischen „Todeserklärung") ein Contradictor, ein Opponent, ein advocatus diaboli auftritt und den Historikern gewisse Arbeiten des Componisten entgegenhält, so werden die Historiker stutzen. Ist es z. B. möglich (werden sie fragen), daß ein Werk wie die Ocean-Symphonie und ein Werk wie die Oper „Feramors" einer und derselben Phantasie entsprungen sein können, daß sie einem und demselben Autor gehören? Eine herrliche, gewaltige Symphonie und eine Oper, deren triste Sterilität, deren Mangel an Erfindung, Frische und Leben uns überhaupt am Talente des Componisten verzweifeln machen könnte, so daß wir ihm wohl die Fähigkeit des Machens zugestehen, aber die Fähigkeit des Schaffens absprechen möchten! — „Bringt denn ein Quell aus derselben Oeffnung süßes und bitteres Wasser?" frägt der Apostel Jakobus. Der Widerspruch beginnt bei Rubinstein oft schon in einzelnen Werken — sie gleichen zuweilen dem aus Gold und aus werthlosem Metall zusammengesetzten Königsbilde in Goethe's Mährchen. Insbesondere scheint das Wort — das Textwort nämlich — auf Rubinstein hemmend einzuwirken, der sich in reinen Instrumentalcompositionen am freiesten und glücklichsten bewegt. Wenn jener halbverrückte Geistliche, von dem Goethe (in der „Campagne in Frankreich") erzählt, eifrig behauptete, „durch das Wort werde Alles gemacht", so könnte man bei Rubinstein umgekehrt sagen, daß durch das Wort Alles verdorben wird. Sein Oratorium „Das verlorene Paradies" läßt darüber so wenig einen Zweifel übrig wie „Feramors". Ja es geht dieses so weit, daß die reinen Instrumentalsätze im „Feramors" relativ das Bessere und Anziehendere sind, z. B. die Balletsätze (obwohl auch diese mit Gluck'scher oder Meyerbeer'scher Balletmusik den Vergleich nicht aushalten), daß die ersten Takte des ganz kurzen instrumentalen Vorspieles der Oper uns in überraschender Schön-

heit entgegentreten, ganz träumerisch-phantastisches Mährchen aus dem Orient, etwa wie das Vorspiel von Schumanns „Peri" — sobald aber der Vorhang aufgegangen, ist es gleich der erste Chor, der uns die lustige Verwirrung einer festlich aufgeregten Volksmenge schildern soll, uns aber nur, und zwar gegen die Absicht des Componisten, ein unangenehmes Bild der Verworrenheit giebt. Ich will zur Schilderung Rubinsteins jenen Musikhistorikern der Zukunft wenigstens ein Gleichniß angeboten haben, das sie, wenn sie wollen, benützen können. In einem verschollenen Buche von Kotzebue, „Chroniken" betitelt, kommt ein vom Autor in sichtlicher Aemulation mit Wielands „Oberon" erfundenes Mährchen vor, und in dem Mährchen ein König Purmentor, der ein gewaltiger Riese ist, aber nur bis Mitternacht, denn mit dem Schlage der Mitternachtsglocke schrumpft er zum Pygmäen zusammen und wird erst wieder bei Sonnenaufgang der frühere Gigant. Man könnte nun meinen, Purmentor-Rubinstein habe z. B. die Ocean-Symphonie vor, den „Feramors" aber nach Mitternacht componirt.

Der Text des „Feramors" — als „lyrische Oper in drei Aufzügen" bezeichnet — ist nach Thomas Moore's Lalla-Roukh von Julius Rodenberg gedichtet. Das Gedicht Moore's ist hochpoetisch gedacht, die Episode der „Peri" insbesondere ist (und nicht etwa erst durch Schumanns Musik) berühmt, und mehr als das, sie ist populär geworden; und das lebhafte Interesse für das „Erdenparadies am Roknabad", für Kaschmir (ein Interesse, das sich früher, mindestens von Seite der Damen, wesentlich auf die dortigen Shawls beschränkte) datirt eigentlich erst seit der Lalla-Roukh. Daraus hat nun Rodenberg auch sein Libretto genommen. Die Handlung desselben erzählen zu sollen, ist Verlegenheit — und der Dichter scheint durch die Bezeichnung „lyrische" Oper im vorhinein eine Verwahrung gegen den Vorwurf eingelegt zu haben, daß im „Feramors" eigentlich so gut wie nichts geschieht. Lalla-Roukh ist Prinzessin von Hindostan, wird auf ihrem Brautzuge zum Könige von Bokhara, dem sie verlobt ist, ohne ihn je gesehen zu haben, von dem Sänger Feramors begleitet, an den sie unterwegs ihr Herz verliert, ohne zu ahnen, daß es der König, ihr Verlobter, in eigener Person ist — ihre Ueberraschung ist daher in der letzten Scene eine sehr angenehme. Die Episode von ihrer Freundin Hafisa, die von dem Großvezier

aus Hindostan Fadladin mit unbequemen Liebesanträgen verfolgt, aber zuletzt vom Bokharer Gesandten Chosru als Gattin heimgeführt wird, der Zwischenfall, daß Feramors auf die falsche Beschuldigung Fadladins, als habe er gegen ihn einen Dolch gezückt, festgenommen wird und daß Chosru deßwegen den angeblichen Attentäter zum Galgen verurtheilt, bis sich der Attentäter als König von Bokhara entpuppt (er verschmäht es, wie Almaviva im „Figaro", zu sagen, wer er ist, und geht willig ins Gefängniß) das alles bringt nur sehr wenig oder eigentlich gar kein Leben in jene mehr als dürftige Handlung. Ein wunderlicher Passus wird nach Feramors Verurtheilung (die ganz ausdrücklich auf „Hängen" lautet) dem Chor in den Mund gelegt: „Fort zum Galgen, es fließe sein Blut!" Der Vers verdiente von Schikaneder zu sein und in der „Zauberflöte" zu stehen.

So ärmlich aber das Textbuch ist — man frägt sich doch, was z. B. C. M. v. Weber daraus gemacht haben würde, der Componist des „Oberon", dessen Textbuch freilich an dem entgegengesetzten Fehler leidet und uns bei der Ueberfülle von Handlung rasch wechselnde Scenen guckkastenartig vor Augen führt. So gut wie Weber dort den ganzen Mährchenzauber des Orients in wunderbar glänzenden Farben zu entwickeln wußte, würde es ihm vielleicht auch hier gelungen sein. Und Rubinstein? Er hat wohl an dergleichen gedacht, Manches mahnt an seine „persischen Lieder" — und der Gesang des Muezzin „Allah il Allah, Mahomet razu il Allah!" ist sogar das orientalische Motiv, wie wir es durch Villoteau kennen. Aber trotz alledem verlassen wir unseren kühleren, minder farbigen Occident keine Minute. Sehen wir uns in dem breit angelegten Tonwerke nach den glücklicheren Momenten um, so dürfen wir vor allem Anderen den Schluß des ersten Actes nennen. Jener Gesang des Muezzin, dem der Chor mit einer Art Psalmodie antwortet, das zwischen die Redesätze (geistlichen und von Seite Fadladins stellenweise stark weltlichen Inhalts) immer wieder hineintönende „Allah il Allah."

Der Gesang der Prinzessin im zweiten Act „O heil'ge Nacht" nimmt in seinem Verlaufe einen heiß leidenschaftlichen Zug an und die Scene zwischen Feramors und Lalla-Roukh, eine Scene, auf welche das Hauptgewicht des ganzen Werkes fällt, die wechselseitige Erklärung der Liebe, das aufflammende Entzücken der Liebenden — das alles hat den Componisten er-

wärmt; in anderer Umgebung würde diese Nummer ganz anders wirken; leider sind wir aber schon durch das Vorhergehende zu abgespannt und zu verstimmt, um uns dem Eindrucke hingeben zu können. Die unmittelbar vorhergehende, sehr lange und gar nicht kurzweilige Scene zwischen Fadladin und Hafisa wirkt ganz besonders ermüdend. Mit diesem Fadladin hat der Dichter des Textes offenbar eine grotesk-komische Figur im Sinne gehabt, etwas dem Osmin Mozarts Aehnliches, doch etwas minder derb, denn ein indischer Großvezier, selbst wenn er eine grotesk-komische Figur sein sollte, wird sich doch wohl etwas anders benehmen als der bloße Gartenaufseher eines Pascha. Aber wenn der Großvezier Kara Mustapha zehn Minuten, ehe er stranguliert wurde, genau so gesungen hätte wie hier der Großvezier Fadladin, so würde es uns gar nicht Wunder nehmen. Der Componist macht auch nicht den leisesten Versuch den im Texte komischen Fadladin auch mit komischer Musik zu illustriren, und so ist denn Fadladin durchaus nicht komisch, sondern einfach langweilig. Die Ballade, welche Feramors im ersten Acte singt: „Das Mondlicht träumt auf Persiens See“, hat einzelne schöne Züge, der Componist malt die 62 Verse (wenn man diese ungleichen Gebilde anders Verse nennen darf) lange Erzählung, Vers nach Vers, Bild nach Bild, gewissenhaft und liebevoll aus — eben deßwegen ist aber dieses Stück ganz unglaublich zerfahren und einheitslos ausgefallen; und wenn Lalla-Roukh dem Sänger das Compliment oder Geständniß macht: „Das Lied, das du gesungen, hat mich wie ein Zauber durchdrungen“, so werden wir kaum geneigt sein, in ihren Beifall mit einzustimmen. Was soll man aber zu Hafisa's Gesang im dritten Acte sagen: „O lieber Schleier so leicht und so fein“? Ist es möglich, daß ein Mann wie Rubinstein so etwas hinschreibt, ohne daß ihn der Genius warnend beim Aermel zupft? Und wie ist es möglich, daß ein Componist, dessen Instrumentalmusik so oft Motive bringt, welche unsere Seele an der Wurzel packen, durch die Textesworte, die er componiren soll, alle Freiheit so sehr verliert, daß seine melodische Erfindungskraft völlig lahmgelegt scheint?

Es giebt Leute, die bei Richard Wagner über Mangel an Melodie klagen — nun sie mögen den „Feramors“ anhören! Mit wahrer Freude — ordentlich mit dem Ausruf der zehntausend Griechen: „Thalatta, Thalatta!“ — begrüßen wir die

Ocean-Symphonie. Hier ist reiche, blühende Erfindung, eine so reiche Entwicklung bedeutender musikalischer Empfindung und eine so machtvolle Steigerung der Wirkung — besonders im Gange des ersten Satzes, daß der Componist hier, wie kaum sonst irgend, in die Sonnennähe Beethovens rückt. Ja, wunderbar genug, der Ideengang der Ocean-Symphonie im Großen und Allgemeinen ist völlig analog dem Gange der Beethovenschen — — Pastoral-symphonie. Ich fühle, daß ich dafür den Beweis schuldig bin und will ihn zu geben suchen. Beethoven hält folgenden Ideengang ein: er nennt das erste Stück „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande" — in dem aufathmenden Entzücken, das dieser Satz ausspricht, werden wir in die blühende Weite der Gegend gleichsam nach allen Seiten hinausgeführt, wir verlieren uns hier gleichsam selbst, in der so weiten, weiten und so schönen Welt — es ist hier nur erst der Schauplatz des Folgenden gegeben. So giebt uns Rubinstein in seinem ersten Satze nur den Ocean als solchen, als Schauplatz des Folgenden, ein ungeheures Naturbild! Wo mancher Andere uns gleich kopfüber in den Atlantischen Ocean oder ins stille Meer gestürzt hätte, beginnt Rubinstein, wie Beethoven, ganz bescheiden und anspruchslos, er versetzt uns, wie Beethoven, gleich mit dem glücklich erdachten Motiv in die rechte Stimmung und steigert, wie Beethoven, den Eindruck mehr und mehr, bis zum Überwältigenden. In der „Scene am Bach" wird bei Beethoven schon die Reflexion laut, wem kann sie angehören als einem einsamen Wandler (ich denke Beethoven selbst), der am rieselnden Bach unter dem Dach grünender Bäume im traulichen Thale (es liegt zwischen Nußdorf und Grinzing in natura da!) gedankenvoll hinwandelt und den hundert Naturstimmen horcht, die um ihn laut werden. So ist auch bei Rubinstein der zweite Satz träumerisch reflectirend — ich sehe ihn selbst, Rubinstein, über den Schiffsrand gebeugt, unter dem weiten Sternenhimmel, Vater Okeanos scheint zu schlafen und zu träumen, aber wenn er sich einmal im Schlafe regt, aus dem Schlafe murmelt, so ahnen wir erschreckt die furchtbare Naturmacht! Am Ausgang des Thales tritt Beethoven in ein „lustiges Zusammensein der Landleute" — vom einsamen Wandler erweitert sich unser Ausblick auf ein ganzes Volk, das zugleich die ganze, im Mai sich erfreuende Menschheit repräsentirt. Wie

sie tanzen, wie sie jauchzen, wie burlesk-komisch plötzlich der Zweivierteltakt hereingepoltert kömmt! Und Rubinstein? Landleute zu Meer („Seebauern", so wie man sagt „Seelöwen" u. s. w.) giebt es nicht, aber Matrosen. Die Bursche machen sich auf ihrem Schiffsverdeck einen guten Tag — sie tanzen auch: wie gutgelaunte Seebäre und Wallrosse lassen sie sich an. Beethovens Bauern sind völlig graziös gegen diese wild stampfenden, wild hüpfenden Gesellen. Der derbe, gesunde Humor dieses Satzes ist in seiner Art merkwürdig. Und nun läßt Beethoven den Tanz durch ein Gewitter unterbrechen, das die kleinen Menschen da an ihre Ohnmacht gegenüber den losgelassenen Naturkräften gewaltig und ernst mahnt.

Dieses Gewitter (einer der erstaunlichsten Tonsätze Beethovens) ist der Wendepunkt und die Katharsis der Pastoral-Symphonie. Rubinstein — nun, der wird jetzt wohl, ganz analog, einen Seesturm bringen! Es zeigt den feinsten, richtigst empfindenden Künstler- und Dichtersinn, daß er es nicht thut. Der Sturm auf dem Ocean, nach allem Vorhergehenden — der Componist fühlt sehr gut, daß es nach dem Gewaltigsten nicht, im Comparativ, ein Gewaltigsteres (oder gar ein Gewaltigsteſtes) geben könne. Das Kunstwerk hat seine Grenze, welche richtig einzuhalten eben Sache des feinfühligen Künstlers bleibt. Statt des Sturmes bringt Rubinstein zwei eingeschobene Sätze, einen schöner als den andern; den ersten, langsamen, könnte man kurz überschreiben „Wind und Welle" — der andere ist ein geistvolles, in seinem Humor sehr lebendiges und dabei edles Scherzo, das der Componist jener früheren, roheren Matrosenlust als Replik mit sehr richtiger Einsicht entgegenstellt. Bei Beethoven lenkt das Gewitter, das friedlich und segenspendend vorübergezogen, die Blicke nach oben, die frohen und dankbaren Gefühle nach dem Sturme, ein herrlich-feierliches Dankgebet der Landleute schließt das Werk ab. Mit erquicktem Aufathmen in der weiten Natur fing das Werk an, mit den höchsten Gedanken, die der Mensch denkt, endet es. Auf dem Ocean ist aber eine solche Mahnung nicht erst nöthig — das Wellenbrausen ist der Orgelton, die Altarkerzen der ewigen Sterne leuchten, als Weihrauch dampfen Nebelmassen auf, als Altarvorhänge ziehen Wolken daher! Da wird Alles von selbst zum feierlichen Choral und ergreifend schließt Rubinstein den letzten Satz mit einem solchen. Wie er

in mächtigen Posaunenaccorden ertönt und die Saiteninstrumente dagegen stürmen und immer wieder zur Tiefe sinken, mag man an das großartige Wort im alten Testament denken: „Da der Herr sprach zum Meere: Bis hierher sollst du und nicht weiter, hier ist deine Grenze, hier lege sich der Stolz deiner Wellen!“

Rubinsteins Ocean-Symphonie ist ein Tongedicht im höchsten Sinn des Wortes. Der Componist hat, mit Recht, andeutende Ueberschriften für die einzelnen Sätze verschmäht, sie sind auch gar nicht nöthig, das Werk spricht für sich selbst und durch sich selbst. Von musikalischen Schönheiten wimmelt es wahrhaft — man kann auf das Einzelne eben nicht überall mit Fingern zeigen, aber, um nur Eines zu erwähnen: welch' wunderbarer, romantischer Zauber spricht aus dem Seitensatze des ersten Satzes! Ueber die sinnigen, wirksamen Instrumental-Combinationen ließe sich schier eine ganze Abhandlung zusammenschreiben. Die Symphonie hatte ursprünglich nur vier Sätze. — Ueberhaupt scheint der Componist manche Selbstkritik geübt zu haben. Möge er das immer und überall thun! Horaz mit seinen „neun Jahren“ hat ganz recht, und wir prätendiren nicht einmal neun Jahre, sondern höchstens eines oder zwei.

Man soll, denke ich, den Künstler immer nach dem Besten beurtheilen, was er leistet, und nicht dieses oder jenes minder oder nicht geglückte Werk zu einem Anklagepunkt machen. Beobachtet man gegen Rubinstein das Gleiche, so bleibt sein Künstlerruhm gesichert.

Es ist schon höchlich anzuerkennen, daß er, zum virtuosen Pianisten erzogen, sich mit den Kränzen, die ihm hier von allen Seiten entgegen fliegen, nicht begnügt, sondern nach höchsten musikalischen Zielen strebt. Dabei möchte er, statt den großen Meistern der Vorzeit auf den durch sie geebneten Pfaden bequem nachzuschreiten, gerne Neues, ganz Neues bringen, neue Wege öffnen, neue Gebiete entdecken und daß muß man ihm hoch anrechnen, mag dann die Sache ausfallen wie sie will.

So auch im Oratorium. Sehen wir sein „Verlorenes Paradies“ (sein zweites, der „Thurm zu Babel“ war sein erstes) näher an! Immer bleibt das Oratorium eines modernen Künstlers schon deßwegen ein Ereigniß, weil es ein Oratorium ist. Mendelssohn hatte mit seinen beiden Oratorien, von denen besonders

„Paulus“ bei seinem Erscheinen Sensation machte, für dieses Genre wieder Lust und Muth angeregt; aber die Zeit ist eben dem ganzen Genre nicht sonderlich gewogen. Ferdinand Hillers „Zerstörung Jerusalems“, ein eminentes Werk voll musikalischer Schönheiten, zum Theile sogar mit wahrhaft blendenden Zügen, blieb, völlig unbegreiflicher Weise, fast unbeachtet. Das folgende Oratorium Hillers „Saul“ fiel gegen das erste ohnehin ab. Die Oratorien Löwe's („Huß“, „Lazarus“, „Die Siebenschläfer“ u. s. w.) nannte Jedermann mit Achtung und mochte kaum Jemand hören. Man griff, wenn es große und würdige Oratorien-Aufführungen bei deutschen Musikfesten u. dgl. galt, am liebsten nach Händel zurück. Denn Kiesewetter hat am Ende Recht, wenn er meint, neben diesen Werken könne nichts Aehnliches auch nur annäherungsweise genannt werden. Ueberdies giebt es da zur Zeit noch ungehobene Schätze.

Rubinstein fand sich angeregt, auf Grundlage des Milton'schen „paradise lost“ einen Oratorientext (von wem?) zusammenstellen zu lassen. Daß er sich dadurch theilweise mit Haydn in Concurrenz setzte, brauchte ihn nicht zu beunruhigen; was Haydn in seiner „Schöpfung“ bringt, hat eine gründlich andere künstlerische Tendenz, als jene ist, welche Rubinstein in seinem „verlorenen Paradies“ verfolgt. Er nennt sein Werk auch gar nicht „Oratorium“, sondern „geistliche Oper in drei Acten“*). Merkwürdig und sonderbar genug, daß die erste deutsche Oper in Hamburg, mit welcher 1678 das dortige Theater glänzend eröffnet wurde, denselben Gegenstand behandelte, sie hieß „Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch“, Text vom kaiserlichen Poeten Richter, Musik von Theile, Ballette von de la Feuillade. Es gab also dabei auch etwas und sogar viel zu sehen, während wir uns bei Rubinstein mit dem Hören begnügen müssen. Wo man uns „Acte“ verspricht, dürfen wir auch Action erwarten, d. h. Handlung, wenn auch nur in Textesworten angedeutete. Damit sieht es in Rubinsteins Oratorien- oder Opernbuch eigen aus. Der Wendepunkt des Ganzen, der Sündenfall, kommt gar nicht ausdrücklich

*) A. d. H. Die obige Bezeichnung gilt aber nur für den Klavierauszug, in der Partitur heißt es ausdrücklich „Oratorium“. Bei der Drucklegung seines Werkes scheint sonach Rubinstein die von Ambros betonte Unterscheidung von „Oratorium“ und „geistlicher Oper“ nicht beabsichtigt zu haben.

vor, sondern wird nur durch das Instrumentalvorspiel des dritten Theiles oder Actes in Tönen gemalt (!), aber die lebhafteste Phantasie, und hätte ihr Heine sein „Klangbildertalent“ vererbt, wird schwerlich im Stande sein, aus einem Wechsel von Gegenfigurationen und seltsamen Fagottaccenten den Apfelbaum, eine Schlange und das „Eritis sicut Deus“ herauszufinden. Der Dichter (wenn man ihn so nennen darf) steht nicht einmal auf dem Standpunkte, daß „eine gebildete Sprache für ihn dichtet und denkt“. Was soll man zu Dingen und Versen sagen, wie wenn wir nach dem Sturze der bösen Engel zu lesen bekommen:

> Wohl hat der Himmel den Sieg gewonnen,
> Wie er ihn stets gewinnen wird,
> Doch schauet auch, was dahin verronnen (!)
> Mit tiefem Schmerz der treue Hirt (sic).

oder nach dem Falle des ersten Menschenpaares:

> Jubel! Jubel! Höllenjubel!
> Denn die Hölle hat gesiegt,
> Wie das nun in buntem Trubel
> Hin durch alle Welten fliegt.

Rein komisch ist es, wenn sich Adam mit den Worten ins Leben einführt: „Wer bin ich?! Wo bin ich?! (Cogito, ergo sum, meinte dabei ein Zuhörer.) Da hat es doch der kaiserliche Poet Richter fast noch besser gemacht, wenn er seinen „geschaffenen Adam“ ausrufen läßt:

> O noch nie erblickte Sachen!
> Die mich ganz erstarren machen,
> Himmel! Erde! Thiere! Meer!
> Ja, das große Gottesheer,
> Was bekomm' ich ins Gesicht?
> Leb' ich oder leb' ich nicht?!

Worauf der Schöpfer antwortet: „So lebe denn, du Bild, nach unserm Willen“, während in Rubinsteins Text Adam die bündige Auskunft erhält: „Du bist der Mensch, der Herrscher dieser Erde.“ Im Tiroler Bauernspiel hält der Schöpfer dem geformten Erdenkloß ein Riechfläschchen unter die Nase, Adam schlägt die Augen auf und niest; „Helf Gott, Adam!“ ruft der Schöpfer. Das ist zwar nicht vernünftiger, aber wenigstens er-

götzlicher. Was soll man endlich zu dem Schlusse sagen? Das vertriebene Menschenpaar bekommt den Trost mit: „Nur genommen, nicht verronnen, ist des Paradieses Glück und durch Tugend neu gewonnen, kehrt es einst euch neu zurück, Tugendkraft neu euch schafft himmlisches Loos, Tugendmuth, Glaubensglut, macht neu euch groß". Ueber die hohe Schönheit dieser vortrefflichen Verse werden wir alle einig sein. Wenn nun aber ein Werk sich als „geistlich" giebt, die ganze Schöpfungsgeschichte, die Geschichte des Sündenfalls u. s. w. genau nach dem Buche Genesis giebt, so durfte zuletzt die auch im Buche Genesis gegebene, mystisch-grandiose Hinweisung auf den künftigen Erlöser nicht fehlen — das hat sogar der kaiserliche Poet Richter recht gut empfunden. Die biblischen Worte: „sie wird dir den Kopf zertreten und du wirst sie in die Ferse stechen" hätten sich am Ende besser ausgenommen als der „Tugendmuth" und die „Glaubensglut". Mit Miltons Gedicht hat das Textbüchlein eigentlich so gut wie gar nichts gemein als im allgemeinsten den Stoff. Wir leben endlich auch nicht mehr in der Zeit Bodmers und Klopstocks, die und deren Anhänger fest überzeugt waren, der englische Poet stehe hoch über Homer und Dante, die Gottschedianer mochten noch so sehr über die „seraphische" Dichtkunst spotten. Es ist aber für ein Epos, geschweige denn für ein Drama, immer eine sehr bedenkliche Sache, wenn man es darin mit menschlichen Wesen nicht oder kaum zu thun hat, wohl aber mit lauter Cherubim und Seraphim, mit dem Teufel und dessen Großmutter oder (wie in Wagner's „Rheingold") mit lauter Göttern, Riesen, Nixen, Zwergen. Milton hilft sich, wie er kann, er läßt seine Dämonen nach Bedürfniß zur Ameisenkleinheit zusammenschrumpfen oder sich zur Riesengröße ausdehnen, er läßt sie den Engeln Schlachten liefern — bekanntlich sogar mit Kanonen — und mehr Aehnliches. Das alles war für den Textdichter allerdings nicht brauchbar und so blieben denn am Ende nur physiognomielose Gestalten oder Namen übrig: „Raphael, Michael, Gabriel", eine „Stimme", hinter deren bescheidenem Incognito sich kein Geringerer verbirgt als Gott der Herr selbst — und so weiter. Man wende nicht Haydns „Schöpfung" ein, deren Text übrigens auch nichts weniger als musterhaft ist. Bei Haydn bedeuten die Namen Gabriel, Uriel, Raphael nicht mehr, als die Ueberschriften Soprano solo, Tenore solo, Basso solo bedeutet haben würden. Ob der

Solosopran oder der Solotenor versificirte Meditationen über das dem Auge erquickliche Grün des Grases und den Nutzen der Arzneipflanzen anstellt, ist so ziemlich alles eins — anders aber, wo uns, wie im „verlorenen Paradies", zugemuthet wird, in den Trägern der Namen auch Träger einer Handlung, Personen eines Drama's zu erblicken. Genug — Rubinstein fand den Text für seine künstlerischen Zwecke genügend und componirte ihn. Da bleibt uns anderen nichts mehr übrig, als zuzusehen, wie er ihn componirt hat.

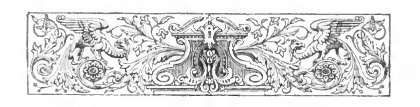
Man hat oft das Aehnliche der Kopf- und Gesichtsbildung Rubinsteins mit Beethoven hervorgehoben und unsere Lithographen thun das Ihrige, um uns darauf möglichst aufmerksam zu machen. Eine geistige Aehnlichkeit wäre, daß Beethoven und Rubinstein beide als Pianoforte-Virtuosen begannen, bei beiden aber der bedeutende Componist neben diesem Virtuosenthume bald genug zu Tage trat. Aber bei Beethoven drängte der Componist den Pianisten so in den Hintergrund, daß bald vom Pianisten kaum noch eine Rede war — bei Rubinstein wuchs der Virtuose höher und höher und dem Componisten über den Kopf. Schwerlich aber wird jemand verkennen dürfen, daß unter den modernen Componisten Rubinstein zu der auserwählten Schaar gehört, der es ehrlicher, hoher und ganzer Ernst um die Sache ist. Gewisse Trios, Sonaten u. s. w. von Rubinstein, seine vorhin belobte Ocean-Symphonie u. a. m. sind Stücke, die ihr Genre in höchst respectabler Weise repräsentiren, und wir werden den Componisten unter den Tonsetzern unserer Zeit immer mit in erster Reihe nennen müssen. Aber eben so wahr ist es, daß man von einer größeren Composition Rubinsteins selten einen ganz reinen und ungetrübten Eindruck mit heimbringt. Jener gute Rath Goethe's auf Schreibtisch und Zeichenbrett: „Hast in böser Stunde du geruht, ist dir die gute doppelt gut" scheint kaum für Jemanden in der Welt weniger vorhanden zu sein als für Rubinstein. Hat diese tête de bronce einmal die erste Seite einer Composition beisammen, so wird fortgeschrieben bis zur letzten, die Phantasie mag willig sein oder nicht. Momente letzterer Art bringen dann Widerborstiges, Gezwungenes, Unerquickliches, das aber mindestens niemals matt und geistlos ist, und das weniger unangenehm auffallen würde, stünden nicht hart daneben Schönheiten, zuweilen Schönheiten ersten Ranges.

Auch im „Verlorenen Paradies“ wechselt Gutes und Treffliches mit Gleichgültigem, ja mit öden Momenten. Im Ganzen macht das Werk einen bedenklich ermüdenden Eindruck. Wo liegt der Grund? Wir wollen eine allgemeine Beantwortung versuchen. Die Musik erhält ihr Leben, ihr Wirken vor allem durch zwei Elemente: durch tüchtige, bestimmt ausgeprägte Motive, welche zum Sinne und zur Phantasie sprechen, und durch deren tüchtige, consequent-verständige und künstlerisch durchgeistigte Durchführung. Mit letzterem Worte ist nicht etwa bloß eine contrapunktische oder überhaupt sonst schulrichtige Durchführung gemeint, sondern eine solche, bei der sich der Leib des Tonstückes nach einem deutlicher oder verborgener zur Geltung kommenden Grundmotiv aufbaut, wie analog im Organismus der Pflanze oder des Thieres, oder wie etwa der Gothiker seinen gewaltigen Dom nach einer simplen Grundformel construirt. Fülle an Grundmotiven ist eine Gottesgabe, eine Sache des Talentes — kaum besaß sie je einer in höherem Grade als Mozart und Franz Schubert. Sehen wir uns in unserer modernen Musik um, so finden wir, daß wir erschrecklich viel Geist und erstaunlich wenig Ideen haben. Es bleibt damit noch immer möglich, größere Werke, ganze Opern, (und nicht eben schlechte) zu schreiben, wie z. B. Max Bruchs „Loreley“ beweist. Hinter dem modernen Schimpfworte der „absolnten Melodie“ und der gegen sie von Wagner und seinen Satelliten ausgesprochenen Acht und Aberacht versteckt sich eigentlich nur der uralte Verdruß des äsopischen Fuchses über die saure Traube, die er nicht nehmen mochte, weil sie ihm zu hoch hing. Wo doch so ein rechter Fonds frischer, neuer Motive zu finden wäre! Das Streben nach möglichsten Eilerfolgen und Abschen vor der trockenen Arbeit auf der hölzernen Schulbank hat dem anderen Element der Musik, einer tüchtigen Durchführung, beinahe ein Ende gemacht. Wie viel Beides aber werth ist, kann mancher alte Herr aus der alten Schule, z. B. Franz Lachner, unsern jungen Genialen lehren. Der „Geist“ ist heutzutage wie der reiche Onkel im Lustspiel, der alle Schulden des Neffen in runder Summe zahlen muß. Wir nähern uns gewissermaßen wieder den ersten Anfängen (unserer) Musik um 1600. Aus höheren ästhetischen Gründen warfen damals die Florentiner den ganzen Plunder von Melodie und Contrapunktik über Bord und eine Decla-

mation trat an deren Stelle, die der natürlichen Betonung von Wort und Sylbe aufs exacteste gerecht ward. Für uns ist die Wirkung dieses stile recitativo oder rapresentativo (wie man ihn nannte) die einer bleiernen Langweiligkeit. Der geniale Monteverdi und dessen Schüler Cavalli schufen aus dieser hohlen, pathetischen Declamation unser Recitativ und dessen Formeln für Ausruf, Frage, Antwort, Redeschluß. Wir haben nahezu zwei Jahrhunderte gelebt und können noch zwei Jahrhunderte und mehr davon leben — auch das ist Rococo geworden; entweder wird das Recitativ ganz verbannt oder vielmehr es geht in der „unendlichen Melodie" auf, wie bei Wagner, oder wir bekommen Recitative zu hören, wie in Rubinsteins „Paradies", die an lastender Schwerbeweglichkeit gleich neben den Recitativen von Anno 1600 stehen könnten und in ihrer Art eine Merkwürdigkeit sind, wenn auch keine erfreuliche. In geistlichen Musiken haben wir uns endlich auch gewöhnt, von gewissen solennen Formen der Contrapunktik einen künstlerisch wohlmotivirten Gebrauch gemacht zu sehen. Athmet man nicht ordentlich auf, wenn sich der Schlußchor der zweiten Abtheilung bei Rubinstein plötzlich fugenmäßig anläßt? Man wird leider bald genug ernüchtert; denn von der klaren, organischen Durchbildung, wie die alten Meister sie solchen Sätzen zu geben wußten, ist bei einem Modernen keine Rede mehr. In dem ganzen langen und breiten „Paradies" Rubinsteins dürfte es schwer sein, auch nur ein halb Dutzend Motive von wirklich ausgesprochener Physiognomie herauszufinden, und an Stelle einer organischen, gesunden Durchführung treten Declamationen, interessante, überraschende Harmoniefolgen, Harfeneffecte, Posauneneffecte. Wo wir Accente der Leidenschaft, der Empfindung, des Schmerzes, der Freude u. s. w. erwarten, ja fordern, immer nur derselbe trübe, declamatorische Ton. Wenn ja der Poet dem Componisten durch irgendein Mirakel einen solchen Moment entgegenbringt — z. B. das letzte Duo zwischen Adam und Eva — läßt der Componist den Moment ungenützt verstreichen. Jetzt überrascht der Tonsetzer durch etwas frappant Schönes und gleich darauf geht es wieder durch traurige Wüstenei, wo keine Blume blüht, keine Palme rauscht. Wer sollte nicht gleich beim ersten Chor der Himmlischen, der so höchst feierlich, so mild und so prächtig klingt, ein Tonwerk allerersten Ranges erwarten oder was würde vom Werke schließen, wer

z. B. den herrlichen, frischen, anmuthigen Chor zu hören bekäme: „Wie sich Alles mit Knospen füllt?" — Wie überraschend ist die geniale Schilderung des Chaos (von jener Haydns so ganz verschieden), wie überraschend auch die Illustrirung des „Es werde Licht" durch den gleichsam aufleuchtenden, unvermutheten Quart-Sext-Accord. Man hat sich so sehr an den berühmten Moment bei Haydn gewöhnt, daß man ordentlich überrascht ist zu sehen, die Sache könne endlich auch noch anders gefaßt werden. Ueberhaupt reicht in der zweiten Abtheilung (bis zum Momente der Schöpfung der Thiere, wo dem Componisten plötzlich die Flügel erlahmen) eine Schönheit der anderen die Hand — doch ist davon die nicht glückliche Malerei der grellen Locomotivpfiffe auszunehmen, welche uns die Höhe des Firmamentes versinnlichen sollen. Satan mit seinen Polterarien ist nicht eben bedeutend gemalt, für den Dämonenkampf würde kaum ein Sterblicher ausreichen — allenfalls Händel oder etwa Beethoven, dessen Sturmstelle im ersten Satz der neunten Symphonie den hier richtigen Ton so ziemlich trifft. Gott sollte gar nicht singen und Tenor schon erst recht nicht. Die Art, wie Mendelssohn im „Paulus" diese Klippe umschifft hat und die vielleicht der geistvollste Zug des ganzen Werkes ist, war hier nicht anwendbar, wir hören ohnehin mehr als zu viel Chöre. Aber wenn der „Alte der Tage", den die Maler als majestätischen Greis mit langem Bart, so gut es gehen will, versinnlichen, plötzlich dem Arnold von Melchthal und Raoul Concurrenz zu machen anfängt, so fühlen wir gelinde atheistische Anwandlungen. Das scheint denn aber beim Oratorium nicht das letzte Ende und Ziel des Werkes zu sein!





XXII.

Halbopern und Halboratorien.

Bei gewissen Werken deutscher Componisten fällt mir immer die eine Kranke aus Kaulbachs Irrenhaus ein: weil die Arme kein Kind hat, das sie doch haben möchte, hat sie ein Brett von Wickelkindslänge eingewindelt und hätschelt und wiegt es in den Armen. Die Componisten schrieben für ihr Leben gerne Opern, aber sie bringen sie nicht an oder sie fallen damit still durch und da schreiben sie denn Opern für den Concertsaal, Opern als Cantaten oder Halboratorien. Auch Schumann fing dieses unglückselige zwitterhafte Genre solcher zu Halbopern aus einander gefolterter Balladen in seiner letzten Periode eifrig zu pflegen an. Dabei fuhr niemand schlechter als Uhland, dessen „Glück von Edenhall", dessen Sängers Fluch" sich eine wahrhaft vandalische Appretirung gefallen lassen mußten, bloß damit der Componist für seine Soli, Duos, Chöre u. s. w. Raum gewinne. Jedes Wort dieser herrlichen Dichtungen ist uns in Blut und Leben übergegangen und da kömmt nun Richard Pohl, genannt Hoplit, schneidet des „Sängers Fluch" in Kochstückchen und stopft die Lücken theils mit anderen Uhland'schen Gedichten, theils mit seiner eigenen Nichtpoesie aus, wie weiland beim zerstückten Pelops ein abgängiges Körperfragment mit Gold ausgeflickt und ersetzt wurde,

nur daß das, was Hoplit bringt, beileibe kein Gold ist. Der ganze herrliche Grundgedanke der Ballade ist grausam vernichtet.

Der Sänger Uhlands tritt dem blutigen König entgegen, die Poesie dem eisernen Tyrannenthum, — durch die heilige Gewalt des Edeln, das er dem Wütherich entgegenbringt, will er „rühren des Königs steinern Herz“. Wenn der nun schreit: „Ihr habt mein Volk verführet“ u. s. w., so ist das einfach der Protest der Tyrannis gegen das Edle und Hohe, weil es das Edle und Hohe ist. Hoplit meint nun bestens motiviren zu müssen und so erfahren wir denn gleich im ersten Duett zwischen Harfner et Sohn, daß der Letztere eine zärtliche Bekanntschaft mit der Königin, als sie noch keine gewesen, gehabt habe; als die Sänger die Ballade vom König Sifrid anstimmen (sie hörten nämlich „solch blutige Mähr' aus Meister Ludwigs Mund, als sie durch Schwaben zogen her“), so wittert der König persönliche Ausfälle, wie Immermanns Schulmeister Agesel in den Erzählungen Münchhausens, wenn aber der König „für sich“ sagt: „Die heimliche That hat keiner gesehn, das Lied ist Verrath“, so paßt diese Bemerkung zum Inhalt der Ballade, wie ein viereckiger Deckel auf eine runde Schachtel. Dann begehen die Sänger gar die Unvorsichtigkeit ein Stück liberalpolitischer Poesie vorzutragen, der König läßt es zu unserem Erstaunen noch hingehen, da ihn die Königin beschwichtigt, es sei ja bloßes Citat: „Die Sänger ehrten den Meister nur, der dieses Lied erdachte“ — als aber zuletzt der Jüngling gar den Einfall hat, mit der Königin im Angesicht des ganzen Hofes ein endloses Liebesduett anzustimmen, eine Kühnheit, welche das Erstaunlichste heißen müßte, wäre es nicht noch erstaunlicher, daß König und Hofstaat bei diesem erzlangweiligen Gesange nicht einschlafen, so wird es dem Könige doch zu bunt, jetzt schreit er: „Mein Volk habt ihr“ u. s. w. (den so schönen kurz bezeichneten Zug mit der geworfenen Rose hat Hoplit gestrichen).

Aber Himmel, welche Ueberfülle componirbaren Stoffes steht den Tonsetzern in Aussicht, wenn man erwägt, daß ja jede Ballade solcher Bearbeitung fähig ist; — Schillers „Bürgschaft“ kann z. B. mit einer Arie des Möros anfangen: „Zu Dyonis dem Tyrannen schleich ich, schleich ich, schleich ich, den Dolch im Gewande, im Gewande“, dann Duett zwischen Dyonis und Möros: „Was wolltest

du mit dem Dolche, sprich u. s. w." und dazu etwa Chor der Höflinge: „Welch' unerhörte Kühnheit, er büße seine That", — dann Duett zwischen Möros und dem treuen Freund, der, statt ihn „schweigend zu umarmen", etwa singen könnte: „Vertrau' dem treuen Freunde, denn er verläßt dich nicht", und dazu Möros: „Ja, ich vertrau dem Freunde, denn er verläßt mich nicht", späterhin etwa Cavatine des Freundes: „Mir kann den muthigen Glauben der Hohn des Tyrannen nicht rauben". Es kann eine Weile dauern, bis wir die ganze deutsche classische Literatur in dieser Gestalt besitzen — desto besser aber! Schumanns Musik zu des „Sängers Fluch" trägt, wie gesagt, die Züge trauriger Ermattung und Essers blanke Composition der Ballade, wie sie ist, für eine Singstimme, wirkt entschieden weitaus glücklicher. Wo der Urtext des Gedichtes als Erzählung vorliegt (welch' fataler Nothbehelf ist die „Erzählerin"), trifft Schumann den Balladenton recht gut — bei allen Zwischensätzen des Textes aber ist es, als gieße ihm ein böser Geist Wasser in die Tinte, das Lied des Jünglings „in den Thalen der Provence" etwa ausgenommen, wo etwas von provençalischem Trouvère-Ton (modern gedacht) durchklingt, ähnlich wie etwa im ersten Gesange von Webers Adolar. Der eigentliche Fluch des alten Sängers könnte vielleicht äußerlich noch heftiger sein, er hat aber etwas Ergreifendes. Das sind leidliche Oasen in der Wüstenei des Ganzen. Wir können dem Werke kein besseres Los wünschen, als was die zwei letzten Verse des Gedichtes aussprechen. Allerdings aber hat diese Gattung von Compositionen ihr Meisterwerk aufzuweisen: Mendelssohns „Erste Walpurgisnacht", die wir hier dem beklagenswerthen Mißgriffe entgegensetzen wollen. Sie gehört zum Widerspiele der Schumann'schen Ballade, die zu ihres Schöpfers unglücklichsten Arbeiten zählt, zu ihres Schöpfers glücklichsten. Er fing sie 1831 in Rom in der vollen Jünglingsfrische seiner freudigsten Schaffenszeit an und feilte und besserte daran als vollendeter Meister zu Leipzig, wo das Werk endlich 1843 ans Licht trat. Der Alte von Weimar hatte dem ihm so werthen Felix beifällig genickt, als dieser an's Componiren der Ballade ging, er schrieb jenen Brief, den Mendelssohn der Partitur beigab: „Dies Gedicht ist im eigentlichen Sinn hochsymbolisch intentionirt" u. s. w. Aber dieser Geleitschein hinderte nicht, daß B. A. Marx, anfangs Mendelssohns Freund, wie später sein ziemlich unver-

hohlener Gegner, ihm vorwarf: „Die Walpurgisnacht zu componiren, nachdem man den Paulus componirt, verrathe völlige Gleichgültigkeit gegen alle Religion.“ Wir erheben gegen Goethe weder eine Anklage, noch lassen wir uns auf eine Vertheidigung ein, sondern constatiren einfach die Thatsache: die Dichtung der Ballade gehört der Zeit an, wo Goethe, nach eigenem Geständniß, aus Italien einen „julianischen Haß gegen das Christenthum“ und dazu, wie die römischen (in Weimar gedichteten) Elegien zeigen, eine gewaltige sinnliche Aufregung seines Wesens mit heimbrachte — die venezianischen Epigramme sind die Union beider Stimmungen. So ist diese Ballade, der alte Herr mochte hinterdrein epistolarisch hinein- oder herauscommentiren, was er wollte, die Entgegenstellung eines allerdings etwas physiognomielosen Naturcultes oder allenfalls eines arischen Monotheismus gegen das in wenigen, aber starken Zügen einfach als dumpfer Aberglaube hingestellte Christenthum. Man hat, besonders seit Wagners großer Judenhetze, Mendelssohn überall mit Ostentation als Juden proclamirt; seiner Abstammung nach war er's, sonst aber war er, wie jeder, der ihn persönlich zu kennen das Glück gehabt, wissen wird, ein ganz und vollständig correcter evangelischer Christ. Ich meine fast, Goethe schrieb ihm jenen Brief ad salvandam conscientiam. Das Gedicht konnte den Jüngling schon anziehen — brachte es doch alle Elemente, in denen er als Künstler sein Bestes zu geben hatte — Frühling, Waldromantik, Priesterliches, Feierliches und als Kernpunkt des Ganzen allerromantischesten Spuk mit Koboldem und Dämonen von jeder Farbe. Es muß ihn geradezu begeistert haben und hat ihn sichtlich begeistert. Aber Eines hat ihm doch schwerlich entgehen können: daß das Ganze an einem inneren unlösbaren Widerspruche leidet. Seine Kobolde und Dämonen sollen vermummte Menschen sein, sie werden ihm aber unter der Hand zu einer wirklichen Heerschaar von Höllengeistern, so daß es an die alte Ballade erinnert, wo das Burgfräulein dem Junker ein Rendezvous als Burggespenst maskirt zusagt, statt ihrer aber sich das wirkliche Burggespenst substituirt, worauf die Geschichte natürlich ein Ende mit Schrecken und mit Halsumdrehen nimmt. Wenn man den Teufel so feierlich einladet, ist er viel zu höflich, um sich nicht sofort persönlich einzustellen. Denken wir während des genialen Chores „Kommt mit Zacken und mit Gabeln“ auch nur

einen Moment daran, daß wir eigentlich eine Maskerade vor uns haben, so ist die sonst wahrhaft ungeheure Wirkung dieses Chores vernichtet. Aber es ist etwas Tiefsinniges, sicher ohne daß es Mendelssohn selbst ahnte, hineingekommen. In die reinst empfundenen heidnischen Culte hat sich unausweichlich etwas geradezu Dämonisches einzuschmuggeln gewußt. Leute, die stets von dem „heiteren, poetischen Götterdienst der Griechen" schwärmen, mögen die Sache, statt solcher leeren Phrasen, gründlich kennen lernen und das Capitel des Dyonisos- und des Kybelen-Cultes ansehen, oder im Wiener Antikenkabinet die berühmte altrömische Bronzetafel des Bacchanalienverbotes und zur Erklärung den Livius, Buch 39, Capitel 8 bis 18 lesen. Diese allgemeine Andeutung genüge hier. An Mendelssohns herrlicher Tondichtung ist es endlich sicher einer der schönsten und glücklichsten Züge, daß der Wolfsschluchtlärm sie nicht endet, sondern die Dissonanzen sich in den Schlußgesängen in den Wohllaut reinster religiöser Empfindung lösen. Und so war Goethe, wie er bei einer anderen Gelegenheit von sich selber sagt, abermals wie Bileam der Prophet, der hinausging zu fluchen und statt dessen segnete.

Eine ganz eigene Zusammensetzung von recht Trostlosem und ganz Herrlichem ist hinwiederum Schumanns Musik zu Goethes Faust. So oft ich etwa erfahre, dieser oder jene deutsche Tonsetzer habe sich Notenpapier zurechtgelegt, um eine neue „Faust-Musik" zu schreiben, möchte ich ihm wie Mephisto dem Faust, da dieser zu den Müttern geht, nachrufen: „Wenn es ihm nur zum Besten frommt, neugierig bin ich, ob er wiederkommt!" Der Schwarzkünstler Faust hat wie für die deutschen Dichter, so auch für die deutschen Componisten eine eigene Anziehungskraft. Wie viele Faust-Dichtungen sind neben jener Goethe's entstanden, wenn ein Poet gerade die Nothwendigkeit verspürte, versificirt an den Mann zu bringen, was er über Gott und Welt, Zeit und Raum, den kategorischen Imperativ, deutsche Literatur, höhere Politik und Zukunft der Menschheit in Pausch und Bogen denke! Für den Musiker aber ist insbesondere Goethe's „Faust" ein wahrer poetischer Lockvogel. Beethoven soll, nach Schindlers Versicherung, daran gedacht haben, mit einer Musik zu „Faust" (natürlich zum ersten Theile des „Faust"), welche er für die höchste Aufgabe der Kunst erklärte, sein Schaffen als Componist zu schließen und zu krönen. Es war ihm nicht vergönnt, diesen

Plan zu verwirklichen. Sonst aber haben wir „Faust-Musiken“ mehr als genug. Für die Aufführungen in Weimar machte unter des Dichterfürsten Augen Eberwein in seiner bescheidenen, musikalisch-bürgerlichen Küche eine ganz bescheidene, aber gar nicht üble Musik zurecht; ein auffallender Mißgriff jedoch (gesetzt auch, Goethe selbst sollte etwa dazu Ja und Amen gesagt haben) muß es heißen, daß der Erdgeist darin als Baßpartie behandelt ist. Mozart, der den Komthur im „Don Juan“ schuf, hätte hier vielleicht ausgereicht, Eberwein aber war weit davon ein Mozart zu sein. Fürst Radziwil componirte den „Faust“ als ein eigenthümliches, nicht uninteressantes Mittelding zwischen Oratorien- und Theatermusik, er brachte Musik an, wo sie hingehört und nicht hingehört. Liebhaber des Cismoll-Accordes werden gleich in der ersten Scene (von der Apostrophe an die Geister an: „Antwortet mir, wenn ihr mich hört“) ihr Genügen finden. Goethe's olympisches Haupt nickte auch dem Fürstencomponisten Beifall, ja er dichtete sogar für ihn noch den Text zweier Geisterchöre hinzu. Nun fand sich für die Aufführungen in Stuttgart Lindpaintner mit einer Partitur ein, die in jedem Takt den erfahrenen Mann der Theaterpraxis, aber auch in jedem Takt den richtigen deutschen Capellmeister verräth. Die gewaltig lange Ouverture (sie schließt in Fis-dur!), ein wahres musikalisches Spectakelstück, paßt zum Faust wie — die Faust aufs Auge. Viel Lärm, sentimentale Cantilenen, Teufelsspuk à la Samiel und die unvermeidlichen Hetzpassagen der Geigen. Man braucht gar kein Anhänger der Tappert'schen Ansicht vom musikalischen Darwinismus zu sein, um in der Disposition und in den Details überall den Componisten der „Vampyr“-Ouverture deutlich wiederzuerkennen. Weiterhin ist Manches ganz hübsch, wie z. B. das Lied von der „Ratte im Kellernest“. Berlioz' monströses Halb-Oratorium möge hier nur kurz genannt sein. Der Franzose Gounod endlich hat, wie allbekannt, zwar nicht unmittelbar Goethe's Dichtung, aber das unsterbliche deutsche Werk als Oper in Musik gesetzt. Der Franzose hat Alles, was dem Werke Goethe's den Rang neben der „Divina commedia“ Dante's und neben jeder höchsten Dichtung aller Zeiten anweist, gestrichen und nur die drastischen Scenen beibehalten. Es hat geradezu etwas Empörendes, eine der wunderbarsten Gestalten, die je ein Dichter geträumt, Gretchen, zur französischen Lorette entwürdigt

und entheiligt, die ergreifende Scene des Ostermorgens durch einen Gesang vorüberziehender Schnitter ersetzt zu sehen u. s. w. Neben dem Mephisto Goethe's, einer Gestalt, der nichts Aehnliches entgegengestellt werden kann, ist der Mephisto des französischen Componisten eine ganz grob geschnitzte, mit schreienden Farben angestrichene Holzfigur und geradezu humoristisch wird die Sache, wenn sich Gounod in der ersten Scene in mitleidwerther Weise abquält, die tiefsinnige Speculation Fausts musikalisch zu illustriren. Weil indessen diese oder jene „beliebte Sängerin" Gelegenheit hat, als Margarethe zu glänzen, so lassen wir uns die Verschändung eines der größten Denkmale deutschen Geistes ruhig gefallen. Die Langmuth des deutschen Publicums ist vielleicht noch etwas größer als jene des Himmels. Das Aergste ist, daß der Gounod'sche „Faust" sogar anfängt, den „Faust" Goethe's aus der Memorie des Publicums zu verdrängen. Ich kann es mir nicht versagen, ein charakteristisches Histörchen einzuschalten. Einer meiner Freunde hatte als Lehrer irgendwo mit einer jungen Dame von Extraction deutsche Classiker in usum Delphini ommissis ommittendis zu lesen. Er liest also auch ommissis ommittendis Goethe's „Faust" und daher auch die Scene in Auerbachs Keller. Die junge Dame wird unruhig, kann ihr Mißbehagen, endlich ihren Unmuth nicht verbergen und ruft schließlich mit Entrüstung: „Aber sagen Sie mir, Herr Professor, wie ist es doch möglich, daß Goethe aus der herrlichen, zarten, hochpoetischen Gestalt des Siebel eine solche Caricatur hat machen können!" — — —

Es hätte geradezu ein Wunder heißen müssen, wenn Robert Schumann, der in der deutschen poetischen Literatur umherging wie ein Löwe und suchte, was er componire, nicht auch an Goethe's „Faust" hätte gerathen sollen. Aber, wie sonderbar, Dinge, bei denen Goethe ganz ausdrücklich auf Musik gerechnet hat, die Geisterchöre der ersten Scenen, die Lieder in Auerbachs Keller u. s. w. läßt Schumann liegen und bringt an mehr als einer Stelle seine Musik an, wo sie durchaus nicht am rechten Ort ist. „Störe die Musiker nicht", ruft der weise Sirach, „und wenn man Lieder singt, so schwatze nicht darein, sondern spare deine Weisheit für andere Zeit." Hier möchte man umgekehrt rufen: „und störe den Dichter nicht, und wenn er uns das Schönste und Tiefsinnigste mit dem ganzen Zauber seiner Sprache

zu sagen hat, wie in Fausts Monolog „des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig", so musicire nicht darein, sondern spare deinen Contrapunkt für andere Stellen". Was soll man dazu sagen, wenn die Gartenscene, die ganz auf das herzige, unbefangene Plaudern Gretchens berechnet ist, hier zur förmlichen Opernscene umgeschaffen wird? Ist es nicht, als rufe man etwa zum Apoll von Belvedere den Schneider: „Da, miß dem Gotte Kleider und miß ihm Hosen an?" — Und würde sich Apoll im Galafrack und weißer Weste besser ausnehmen als in der einfachen Marmorpracht und ewigen Jugend seiner göttlichen Glieder? Merkwürdig genug darf es heißen, daß in Schumanns „Faust"-Musik fast Alles, wo wirklich begleitende Musik nöthig ist, vortrefflich gerathen und so ziemlich Alles mißrathen, wo sich die Musik der Poesie aufdrängt. In der Scene der „vier grauen Weiber" werden diese düsteren Gespenster durch die Musik ganz außerordentlich gut illustrirt (wie köstlich ist der Einfall mit den Fledermauspfiffen dieser vampyrischen Unholde!), sobald Faust der „Sorge" antwortet und zu singen anfängt, statt zu reden, wird die Musik sogleich leer, nichtssagend, langweilig. Im Allgemeinen darf man sagen, daß die dritte Abtheilung (die Anachoreten-Scene) zu dem Schönsten und Bedeutendsten gehört, was Schumann geschaffen, und folglich zu dem Schönsten und Bedeutendsten, was die neuere Musik hervorgebracht — wogegen man von der ersten Abtheilung das umgekehrte sagen muß. Von dem Schöpfer der herrlichen „Manfred"-Ouverture durften wir eine würdige Ouverture zu „Faust" erwarten — tadelt er doch Radziwil wegen des Einfalls, seine „Faust"-Musik mit der orchestrirten C-moll-Fuge Mozarts einzuleiten — wir haben also das volle Recht von ihm hier etwas noch Besseres zu verlangen. Ist aber jenes Instrumentalvorspiel Schumanns auch nur einfach ein interessantes Tonstück, geschweige denn eine „Faust"-Ouverture, oder ist es ein reines Garnichts, aus dessem vagem Herumfluctuiren kein einziger hörenswerther musikalischer Gedanke auftaucht? Die Gartenscene trifft Sinn und Betonung der Worte allerdings ganz gut, aber Schumann steht hier am Ende doch nicht höher als ein verläßlicher Diener, der den Auftrag, welchen ihm sein Herr gegeben, getreulich ausrichtet. Gretchen vor dem Bild der Mater Dolorosa reicht nicht an Löwe's bescheidene und doch so tief ergreifende Composition.

Das Dies irae der Domscene (dazu gehört Musik!) packt sogleich, aber es drängt sich auch mit seinen Chor- und Orchestermassen störend in die Reden Gretchens und des bösen Geistes hinein, die hier übrigens beide auch singen — die leise Stimme des Gewissens, denn das ist der böse Geist, muß, während der Chor rücksichtslos fortsingt, aus vollem Halse schreien, um nur gehört zu werden. Die grandiös disponirte Scene schließt mit den (gesungenen) Worten: „Nachbarin, euer Fläschchen!" Goethe dachte sich's anders und besser. Aus der Tiefe und Halbnacht des alten romanischen oder gothischen Domes, wo Gretchen vom bösen Geist geängstigt betet, soll der Gesang nur so halb stark und wie von ferne herüberklingen, am besten die uralte Sequenzmelodie des Dies irae, im Einklange mit Orgelbegleitung gesungen, und darnach „Orgelton" als Nachklang. Tomaschek hat dieselbe Scene componirt und der Versuchung eben so wenig widerstanden, ein solennes Figuralrequiem anzubringen; sein Gretchen singt auch in Recitativ: „Nachbarin" u. s. w.

Der Elfenchor der zweiten Abtheilung hätte von einem Meister wie Schumann etwas mehr erwarten lassen, als hier geboten wird. Fausts schon erwähnter Monolog entzieht sich der Musik — es ist kein Wunder, wenn Schumann hier keine gefunden hat. Der Scene mit den vier grauen Weibern haben wir schon gedacht, jene der Lemuren steht im Guten und Geringen auf gleichem Niveau. Vortrefflich malt die Musik die „neckischen Geberden" der grabenden Halbgespenster. Faust und Mephisto singen leider wieder, statt (etwa mit melodramatischer Begleitung) zu sprechen. Mit der dritten Abtheilung ist es plötzlich, als sei Schumann aus einem schweren Zauberschlafe erwacht und richte sich mit der ganzen Macht seines Geistes auf. Schon die Anachoreten-Landschaft „Waldung, sie schwankt heran" wird musikalisch zu einem förmlichen Poussin'schen Bild; es ist erstaunlich, daß die Musik durch bloßes Wecken der entsprechenden Stimmung dergleichen zu prästiren vermag. Der Pater ecstaticus, der Pater profundus mit dem tiefsinnig meditirenden Ton, der Pater seraphicus, der ganz milde Vaterliebe ist, der Doctor Marianus mit seiner visionären und dabei stillseligen Begeisterung, die Chöre der seligen Knaben, der Engel, die drei Büßerinnen und Gretchen als vierte — das alles ist wunderbar charakteristisch gegeben und von hinreißender Schönheit. Ergreifend ist der

Moment, wo des Doctor marianus Rede zum harfenbegleitenden Hymnus wird, rührend sein milder Blick auf die Büßerinnen, „Gnade bedürfend“. Der Einfall, nach den hellen Sopranstimmen der Maria aegyptiaca, Gretchen u. s. w. die Mater gloriosa ihre wenigen Worte in sonorem Alt singen zu lassen, ist ein Geniezug — die Wirkung ist bei diesem einfachsten Mittel eine bis zum Großartigen ernste. Bei der Wiederholung der Worte „Gerettet ist das edle Glied der Geisterwelt vom Bösen“ und im letzten Chorus mysticus findet der Musiker Schumann Raum sich auszubreiten, — was er hier geleistet hat, wird ihm zum ewigen Ruhm gereichen. Brendel findet in dieser Scene den Keim künftiger Kirchenmusik. Wir haben aber so viel unvergleichliche, mit größtem Unrecht vergessene Kirchenmusik, daß es uns auch für die Zukunft genügen wird, diese letztere aus dem Staube herauszusuchen — wobei wir denn, um Schumanns Werk in seinem vollen Werthe zu würdigen, nicht erst das ungewisse Gut des Zukunfts-Kirchenstyls brauchen, den wir den Leuten überlassen wollen, die vom Zukunftsweibe, der Zukunftsreligion, der Zukunftsmusik, dem Zukunftsstaate und anderen Zukunftsdingen träumen.





XXIII.

Schubertiana.

(Geschrieben im Mai 1872 bei Errichtung des Schubert-Denkmals in Wien.)

Für die Musik beginnt jetzt im Wonnemonat Mai die Zeit des (wie ein Geolog sagen würde) „Todtliegenden" — die musikalischen Instrumente rücken, zum Widerspiele der Soldaten, nach der Wintercampagne in die Ruhe der Sommerquartiere, die Sänger nehmen reisefertig den Bädecker zur Hand oder entfliehen mindestens der stauberfüllten, gluthheißen Residenz, um sich in der Sommerfrische irgendeines Alpenthales Erholung zu gönnen, wenn sie nicht etwa den ehrgeizigen Appetit verspüren, zu den Lorbeerkränzen, die sie daheim unter dem Zeichen des Steinbocks erhalten haben, in der Fremde gastspielend unter dem Zeichen des Krebses neue Lorbeern zu erringen. Auch die musikalische Kritik, die in ihrem offenen, Krieg verkündigenden Janus-Tempel dagesessen (sie selbst kann recht gut den Gott Janus vorstellen, mit einem musikhistorisch rückwärts schauenden und einem nach „Zukunftsmusik" vorwärts blickenden Gesicht — nur das, was ihr als Gegenwart vor der Nase liegt, sieht sie nicht immer ganz genau und richtig), die Kritik schließt zum Zeichen des Friedens die Tempelpforten.

Es ist ein wahrer Trost, daß die zu Ende gehende Saison 1872 in Wien mit einem so rein künstlerischen Wohllaute schloß,

wie die Schubert-Feier war; daß nicht die Eruption des welthistorischen Wagner-Concertes mit ihren Laven, Rapilli, Bomben und Aschengüssen, sondern jene reine, stillere, aber erwärmende Opferflamme das Ende bezeichnete. Ueber Feier und Concert erlasse man uns zu berichten, man möge es uns nur zugutehalten, wenn wir diese Blätter eben auch auf jenem Opferaltare als anspruchslose Gabe niederlegen.

Schwerlich aber würde sich irgendein Mensch in der weiten Welt über das Monument und das solenne Concert mehr verwundert haben als Franz Schubert selbst, der seine Musik machte, wie der Vogel singt, wie die Blume blüht, und keineswegs verlangte, daß die Welt über etwas ihm so Natürliches aus Rand und Band gerathe. „Es steckt etwas in Ihnen, aber Sie sind zu wenig Komödiant, zu wenig Charlatan", sagte der Hofopernsänger Michael Vogl zum jungen Schubert, als er dessen erste Lieder kennen gelernt. So lange Schubert lebte, war von ihm nicht eben viel die Rede, doch fing man endlich an, von dem Liedercomponisten Notiz zu nehmen, und noch bis heute hat sich dieser erste Eindruck nicht völlig verloren. Bei seinem Namen denkt noch jetzt die Mehrzahl sofort an „Erlkönig" und „Wanderer" — denn auch aus der nicht zu erschöpfenden Schatzkammer der Schubert'schen Lieder hat sich das Publicum eben nur eine gewisse, nicht allzu große Zahl von Lieblingsstücken ausgesucht, welche es immer wieder hören will. Zu dieser Wahl und Auswahl haben die weiland höchst beliebt gewesenen „Transcriptionen" von Liszt nicht wenig beigetragen, denn von da an, wurde das „Ave Maria", das „Ständchen" und manches Andere erst populär! Vieles Schönste aber, wie die Gesänge des Harfners aus „Wilhelm Meister" u. A. m., ruht fast noch als ungehobener Schatz. Robert Schumann war der Erste, der über die, allerdings sehr hoch aufgehäuften Liederhefte hinüber einen Blick auf Schuberts ganzes überreiches musikalisches Wirken und Schaffen warf — Schuberts, den er als „romantischen Maler" kennzeichnet, „dessen Pinsel gleich tief in die Sonnenflamme wie in das Licht des Mondes getaucht ist". Die gesammelten Schriften Schumanns sind in den Händen eines jeden Musikers oder verdienen wenigstens es zu sein — schlage ein jeder die zahlreichen köstlichen Bemerkungen, die treffenden Worte, die liebevollen Charakterisirungen Schumanns über seinen Lieblingscomponisten nach. Zunächst hat Otto

Gumprecht in seinen „Musikalischen Charakterbildern" Schubert einige Blätter geweiht, die mit zu dem Besten und Geistvollsten gehören, was über eine so blendend geniale Erscheinung, ein so überschwänglich reiches musikalisches Leben gesagt werden kann. Ich sage: musikalisches Leben, denn das alltäglich bürgerliche Leben unseres Franz aus der Vorstadt Lichtenthal war um desto einfacher. Von den Weltfahrten, Welttriumphen u. s. w. moderner Künstler war bei ihm keine Rede. Eine, auch nach Kreißles Buch höchst dankenswerthe, gehaltvolle, an vortrefflichen Bemerkungen reiche Biographie Schuberts hat A. Reißmann gebracht.*) Schuberts Lebenslauf bietet dem Biographen kaum ein genügendes Material; es war schon ein „Ereigniß", wenn er westwärts bis Salzburg, ostwärts einige Meilen über die Leitha hinüber in ein ungarisches Grafenschloß kam. Uebrigens blieb er in seinem lieben Wien und dessen herrlicher nächster Umgebung sitzen, als echtes Wiener Kind, dem sonst nirgends in der Welt so wohl werden mag. Denn in der That könnte man bekannte Verse Lenau's also parodiren: „Weiter soll sich nie von Wien je der Wiener wagen, als man sieht den Stephansthurm in die Lüfte ragen." Ueber den „austriacisirenden" Zug in Schuberts Musik hat noch kaum jemand ein Wort verloren; Schumann ahnte ihn wohl, aber er ahnte ihn eben nur. (Siehe den Aufsatz „Die C-dur-Symphonie" im Jahrgange 1840 der neuen Zeitschrift für Musik, reproducirt im dritten Bande der gesammelten Schriften.) Und doch ist dieser Zug so entschieden ausgesprochen wie an anderen Stellen der „hungarisirende", wiewohl letzterer allerdings mehr in die Augen oder, besser gesagt, in die Ohren fällt. Austriacismen und Hungarismen treten vorzüglich in den Instrumentalwerken Schuberts zu Tage. Aus gewissen Trios der Scherzi (A-moll-Quartett, Phantasiesonate u. a. m.) lächelt uns der behagliche, gemüthliche „Ländler" vertraulich an, aber in künstlerischer Veredlung.

Und nun sehe man vollends diese zahlreichen Hefte voll Walzer und Ländler an (man findet sie in der neuen vortrefflichen Cotta-Ausgabe zu einem Bande vereinigt), diese unerschöpfliche Fülle von Lust und Jubel — hier erscheint Schubert oft

*) A. d. H. Von neueren Arbeiten zur Biographie Schubert's seien die werthvollen „Beiträge" Max Friedländers hervorgehoben.



geradezu als der Vorläufer des Walzerfürsten Johann Strauß. Mit Unrecht scheint mir, macht Bülow zur Beethoven'schen Sonatine op. 79 und dem sie eröffnenden Presto alla tedesca die Bemerkung: „Es sei interessant zu bemerken, um wie viel genialer, d. h. männlicher, ohne deßhalb die Anmuth zurückzusetzen, Beethoven, wenn ihn die Laune dazu trieb, das charakteristische musikalische Localmoment seiner Wiener Umgebung, den Ländler, zu verwerthen verstand, als Franz Schubert." Aber Beethoven erscheint hier am Ende doch als der große Herr, der sich herabläßt, einen Moment zwischen die Thüre des Tanzsaales zu treten und dem tanzenden Volke wohlwollend zuzulächeln, während Schubert, der echte Sohn eben dieses tanzenden Volkes, sich nicht halten kann, mitten hineinzuspringen und mitzutanzen. Und dieser selbe harmlos fröhliche Mensch vermag es hinwiederum die höchsten Höhen zu ersteigen und uns das Wunderbarste zu erzählen. Was alles erzählt er uns in seinen Quartetten für Streichinstrumente (auch bei Beethoven das Gebiet, wo er uns sein Tiefstes und Kühnstes bringt) — in dem wunderbar großartigen Quartett in D-moll, dem „in Thränen lächelnden" A-moll-Quartett — ja, erzählt uns dieser harmlose, kindlich-frohe Mensch in seinem Quartett in G-dur nicht eine ganze blutige Schmerzensgeschichte, läßt er uns nicht in Abgründe blicken, vor denen wir erschrecken könnten? Welche Sätze bieten uns seine Klaviersonaten! — die große A-moll-Sonate, seine Sonate in D-dur, seine Phantasie in F-moll (in vierhändigem Satz).

Was sollen wir von den beiden bisher bekannten Symphoniewerken Schuberts sagen? In all' diesen Werken ist in gleichem Maße interessant, worin er Beethoven ähnlich und worin er von Beethoven verschieden ist. Der Zug lebensfrischer, starker, aber gesunder Sinnlichkeit, der unverkennbar in allen diesen Tonwerken Schuberts lebt, ist keineswegs ihre schlimmste Eigenschaft. Beethoven blickt bei seinem Geisterfluge mit ernstem Auge zu den ewigen Sternen, zu den unendlichen Tiefen des Himmels empor, wo dem Geiste, der überfliegen möchte, endlich die Flügel ermatten müßten. Schubert verliert bei seinem Fluge, indem er lächelnd herabblickt, die Erde mit ihren Blumengärten, Fruchtfeldern und Weinbergen keinen Moment aus dem Auge. Man spricht in der Optik von complementären Farben — es ist, als ob zwischen

Beethoven und Schubert ein ähnliches Verhältniß obwalte. Allerdings aber weiß Beethoven seinen Tonstoff in seinen Symphoniewerken ganz anders zu beherrschen als Schubert, dem die eigene Fülle oft über den Kopf wächst. Beethoven hat auf der Schulbank gesessen; sie war sehr hart und der Titane mag oft genug ungeduldig hin- und hergerückt, ja gelegentlich etwas Weniges mit den Füßen gestampft haben, aber er blieb sitzen, bis Lection und Lehrstunde aus war. Schubert lernte musikalisch die Regel und das Gesetz, wie ein Kind die Sprache seiner Heimat lernt und vortrefflich redet, ohne sich nach Grammatik und Syntax über das Gesprochene Rechenschaft geben zu können. „Er hat's vom lieben Gott gelernt", meinte kopfschüttelnd der erste musikalische Scholarch, in dessen Zucht und Lehre Schubert kam.

Während in Beethoven die Ueberlieferung einer großen, durch Jahrhunderte von Generation zu Generation fortvererbten Schule als ein in ernster Arbeit Erworbenes trotz der gewaltig durchbrechenden Subjectivität des Meisters fortlebt, fühlt man bei Schubert recht deutlich durch, wie er dies alles, bis zum fugirten Satze hinauf, nicht sowohl aus dem Lehrbuche Paragraph nach Paragraph als durch den beständigen Umgang mit den Werken Haydn's, Mozart's, Beethoven's erlernt. Aber die wohl absolvirte strenge Schule ist am Ende doch durch nichts Anderes zu ersetzen. Und so weiß denn auch noch Beethoven seine Motive, seine Themen ganz anders zu gestalten als Schubert.

Es giebt zwei, wenn man will drei Arten thematischer Durchführung; die eine ältere ist die wesentlich formelle, die contrapunktische, wo das Thema nach den verschiedenen polyphonen Combinationen, die es zuläßt, entwickelt wird — eine wesentlich der Kunstform als solcher angehörige Richtung — einer Form freilich, bei welcher nichts im Wege steht, so viel Geist hineinzupacken, als darin Platz hat. Die zweite Art der Durchführung könnte man die poetisch-charakteristische nennen, bei welcher dem Thema die ganze darin latente Ausdrucksfähigkeit durch mannigfache Gestaltungen abgewonnen wird. Die erste finden wir bei Bach, bei Händel und ihren Zeitgenossen, die zweite bei Beethoven. Zwischen beiden steht gewissermaßen als Uebergang Mozart. Es ist bezeichnend, daß er, nach vorliegenden Berichten, beim Phantasiren verstanden haben soll, ein Thema bald majestätisch und prächtig, bald scherzhaft, bald klagend und trauervoll vorüber-

zuführen — die Form der Variationen mit ihrem wechselnden Charakter war schon ein Wegweiser dahin. Bei Beethoven finden wir diese Art von Durchführung auf ihrer Höhe. Statt alles Anderen möge man sich nur z. B. der thematischen Arbeit im ersten Satze der Eroica, der Pastoralsymphonie, der neunten Symphonie, der Klaviersonate op. 106, des F-dur-Quartettes op. 59 (Nr. 1) erinnern. Die dritte Art von Durchführung — es ist die moderne — begnügt sich, das Thema, ohne es wesentlich zu verändern, in allerlei wechselnde Beleuchtung zu rücken, es in allerlei wechselndes Farbenspiel (wozu vorab die Instrumentirung das Meiste und Beste thun muß) zu bringen. Den Zug dahin spürt man in Schubert's Instrumentalsachen schon deutlich genug. Sehr treffend bemerkt Gumprecht: „Während Beethoven durch rastlose Verarbeitung und Umbildung die Kraft und den Reichthum seiner Motive immer höher steigert, tritt hier (bei Schubert) oft der umgekehrte Fall ein. Fast alle Schubert'schen Themen sind von Haus aus so fertig, so liedartig in sich beruhend und abgeschlossen, daß sie ihrem ganzen Wesen nach dem Versuch, musikalische Dialektik an ihnen zu üben, widerstreben und durch das äußerliche Spiel der Figuration, das hier an die Stelle des thematischen Processes tritt, an Macht und Bedeutung verlieren... Die Ausdehnung in die Tiefe und Höhe steht vielfach hinter der in die Breite zurück." In den Schlüssen der Sätze aber, wo Beethoven die letzten Resultate alles Vorhergehenden mit fester Hand zusammenfaßt, hilft sich Schubert, der die Nothwendigkeit einer Steigerung fühlt, zuweilen durch gewaltsames Herumtasten in heftig wechselnden Harmonien (Ouverture zur „Rosamunde", erster Satz der C-dur-Symphonie, des D-moll-Quartettes u. s. w.). Nur wird Schubert zum Glücke von seinem angebornen Schönheitssinne abgehalten, hier ins Wüste, Rohe und ziellos Herumtaumelnde sich zu verlieren, während z. B. Berlioz' große Allegri aus ähnlicher Ursache oft genug in ihrem Epilog in eine Art musikalischer Tobsucht verfallen.

Die Phantasie Schuberts, die es, wie Jean Paul sagen würde, vor lauter Strömungen nicht zu Tropfen brachte, zerriß ihm in den großen Instrumentalstücken den einengenden, begrenzenden Damm; ein reicher Erguß folgt dem andern, die Stücke fluten oft zu unmäßiger Breite auseinander. Diese Fülle, wo es aller Ecken und Enden sproßt und treibt und grünt und

blüht, könnte einen poetisch gesinnten, auf Gleichnisse erpichten Touristen vielleicht an jenen Park des Fürsten Chigi bei Aricia erinnern, welchem nach einer Verfügung des Besitzers zum Besten der studirenden Landschaftsmaler keine Gärtnerscheere, keine rodende Axt sich nähern darf. In ungebändigter Naturkraft wuchert hier das Grün, vielverschlungene Schlingpflanzen spinnen die gewaltigen Baumstämme ein, in undurchdringlichem Dickicht liegen gestürzte Bäume, daneben eine Blumenwildniß — sie ist für promenirende Damen gar nicht praktisch, aber wir würden dafür nicht den bestgeschorenen Park nehmen, wo jede Blume nur mit Einwilligung des Herrn Obergärtners aufblühen darf und jeder hereinflatternde Schmetterling um den Reisepaß befragt wird.

Will man dieses Gleichniß mit der nöthigen Einschränkung (denn Schubert's Symphonien, Quartette und Sonaten sind nichts weniger als uncultivirter Naturwuchs) auf die Instrumentalwerke Schuberts anwenden, so haben wir nichts dagegen. Anders und ganz wunderbar anders ist es bei den Vocalsachen, den Liedern. Hier wirkt der Worttext bändigend, begrenzend, formend auf die Musik ein. Die Geister des poetischen Rhythmus reichen den Geistern des musikalischen Rhythmus die Hand, die Architektonik des Versbaues wird zur Architektonik des Tongebildes. Man muß hier Schubert bewundern, wie er feinsinnig die einander analogen Stellen im Gedichte herausfindet oder sagen wir vielmehr: herausfühlt, um seiner Musik durch analog wiederkehrende Motive eben jene Architektonik der Verhältnisse, der gegen einander gestellten, je nachdem auch wohl unter einander contrastirenden Massen zu geben, ohne welche die Musik immer doch mehr oder minder wie ein Haufwerk willkürlicher Einfälle aussehen würde. Der allbekannte „Erlkönig“, der „Lindenbaum“, die „Erstarrung“ (in der „Winterreise“) und anderes Aehnliche sind dafür bedeutende Beispiele. Es ist bei den Liedercompositionen Schubert's oft, als habe das Wort, das Bild, welches uns der Vers des Dichters bringt, irgendwo auf dem unabsehbaren Gebiete der Musik ein Gegenbild gehabt, das gar nichts Anderes ist als eben das Wort, das Bild, aber in Töne übersetzt — und als sei es nur die Aufgabe des Componisten gewesen, unter dem Zahllosen gerade dieses Eine, Rechte zu ergreifen, es jedesmal mit leichter, sicherer Götterhand herauszuholen.

Wie wunderbar fein charakterisirend Schubert ins Detail zu malen versteht, hat schon Schumann hervorgehoben: „er hat Töne für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszustände". Die Anregung, welche man durch Schubert'sche Musik (auch und besonders durch seine Instrumentalmusik, wo kein Texteswort directe Vorstellungen weckt) zu visionenhaften Bildern erhält, ist erstaunlich, selbst wenn man sonst erklärter Feind der leidigen Manier ist, in die Musik mit ihren unbestimmten Klängen ganze Historien erzählen zu wollen. Als Schumann mit einem musikalischen Freunde einen Schubert'schen Marsch zu vier Händen spielte, trafen beide, einer unabhängig vom Anderen, in der Vorstellung überein: sie seien in Sevilla, aber vor mehr als hundert Jahren, Dons und Donnas spazieren auf dem Platze umher u. s. w. Mir selbst ging es ähnlich, als ich mit einem musikalischen Freunde das treffliche vierhändige Arrangement des D-moll-Quartettes (von K. Hübschmann) spielte. Wir kamen zum Ende der Variationen, denen, wie bekannt, als Thema das Lied: „Der Tod und das Mädchen" zu Grunde liegt. Bei dem Pianissimo, zwölf Takte vor dem Schluß, fragte ich: „Siehst du nichts? wahrhaftig, ich sehe am fernen Horizont ein leichtes Wölkchen, das sich in hellem Rosenlicht verklärt — da schwebt aber der Tod mit der Seele des Mädchens davon". Mein Freund fuhr in die Höhe: „Ja, wahrhaftig, du hast Recht — ich sehe es auch!" Bei dem ersten Stücke des B-dur-Quartettes ist es kaum möglich, nicht an einen Herbstabend am traulichen Kaminfeuer zu denken, draußen aber saust der Herbstwind in den Bäumen und peitscht den Regen gegen die klirrenden Fenster.

Es ist zum Erstaunen, wie Schubert intuitiv mit dem divinatorischen Takt des Genie's Dinge bringt, denen er leibhaft im Leben nie begegnet. Man streiche mir folgendes kleine Beispiel nicht weg: in dem Chore mit begleitendem Klavier „Gondelfahrt" weiß Schubert nicht nur die eigene träumerische, behagliche Stimmung, die uns auf dem Wasserspiegel des Canal grande oder vor der Riva in der gleich einer Wiege schaukelnden Gondel überkömmt, das Vorbeiziehen von Bild nach Bild herrlich zu treffen, sondern er trifft auch, wo vom Glockenschlag der Uhr von S. Marco die Rede ist, durch eine sinnige, accordliche Combination der Klavierbegleitung bis zur vollkommenen Täuschung den Klang, den die ehernen Riesen der Mercerie allstündlich über

Venedig hindröhnen lassen — und doch war Schubert nie in Venedig. Oft wurde ihm die exoterische Tonmalerei esoterisch zum Symbol der Seelenbewegung, so malt in dem „Meine Ruh' ist hin" die unruhige Bewegung des begleitenden Klaviers nicht bloß Gretchens rollendes Spinnrad, sondern auch das leidenschaftliche Pochen ihres Herzens — so ist im „Leiermann" („Winterreise") der monotone Baß zunächst die naturtreue Nachahmung des Bourdonnirens der Drehleier, aber auch das unheimliche Bild des starr vor sich hinbrütenden, stets in eine Vorstellung befangenen Wahnsinns, die hier, wie sich Gumprecht ausdrückt, „zu präludiren beginnt". Zu den kleinen Tongedichten ohne Worte mit andeutenden Ueberschriften mag sich Schumann gerade durch diese Seite und Eigenheit Schuberts angeregt gefühlt haben. Die Impromptus, moments musicals und ähnliche Stücke von Schubert, denen er allerdings keine besonderen poetisirenden Titel zu geben fand, sind überhaupt die Vorläufer der einen Theil des besten Modernen bildenden pianistischen Kleinkunst, man fühlt sich oft direct an Mendelssohns Lieder ohne Worte, Schumanns Noveletten u. s. w. erinnert — im Grunde ahnte aber schon der gewaltige Beethoven diese Richtung, denn wohin gehörten denn sonst die drei Sammlungen sogenannter „Bagatellen" — dieser köstlichen kleinen, zu wenig gekannten und beachteten Tonpoesien?

Wäre Midas nicht gerade auf dem Gebiete der Musik (als Criticus) und durch die Decoration, durch welche ihn Apoll auszuzeichnen geruhte, so schlimm berüchtigt, so möge man sagen: so wie sich Alles, was der phrygische König berührte, in Gold verwandelte, so verwandelte sich bei Schubert alles von ihm Berührte in Musik — in die schönste, frischeste, ursprünglichste. Der unerschöpflich strömende Quell musikalischer Erfindungskraft in Schubert hat kaum je seinesgleichen gehabt — unsere Zeit, die in Sachen der Musik so viel Geist und Bildung und (ganz im Vertrauen gesagt) so blutwenig Invention besitzt, mag über eine solche Begabung wohl erstaunen. Denn, um es ehrlich zu sagen, wir leben, wie es scheint, nach den musikalischen sieben fetten Jahren der Bach-Zeit, Mozart-Zeit u. s. w. nunmehr in den sieben mageren (denn einzelne, allerdings herrliche Epigonen, wie Robert Franz, machen so wenig ein musikalisches Aevum, wie eine letzt zurück gebliebene Schwalbe den Sommer zurückzuhalten

vermag). Und bei dieser Hungersnoth zehren wir dann an den reichen Vorräthen, welche uns jene glücklichere Epoche aufgespeichert hat, „und so groß war der Ueberfluß, daß er dem Sande am Meere verglichen wurde und vor Menge nicht mehr genossen werden konnte.“ Diese Bibelworte mögen buchstäblich auch für die Musik gelten, denn würde z. B. nicht J. S. Bach allein ausreichen, das Studium eines ganzen Menschenlebens auszufüllen? Und nun Schubert selbst, dessen Reichthum ganz unerschöpflich scheint? Ist es doch, als sende er uns durch Buchhändlergelegenheit aus dem Jenseits ein neues Manuscript nach dem anderen. Und was würde er, der schon zur Euryanthe bedenklich den Kopf schüttelte, weil er die Mühe des Machens herauszufühlen meinte, er, dem sich jedes gelesene, ihn ansprechende Gedicht sofort und augenblicklich zum musikalischen Kunstwerke gestaltete, — was würde er sagen, wenn er sähe, wie das freie, freudige Schaffen aus der Welt verschwunden scheint und Alles der Phantasie mit Hebeln und Schrauben abgezwungen wird?

Wer aus der Kunstgeschichte ein Bild der mit unsinniger Verschwendung der Mittel arbeitenden, die Größe in Schwulst, Augenblendung und Masseneffecten suchenden und hinwiederum stumpf und roh gewordenen Kunst der späteren römischen Kaiserzeiten, also ein Bild der nach glorreichster Blüthe im Untergange begriffenen antiken Kunst gewonnen hat, der kann auf den Zustand der jetzigen Musik nur mit Schmerz blicken. — Die Verhältnisse haben sehr viel Analoges. Wir sind am Ende, und das ist relativ noch das Erfreulichste, in ein alexandrinisches Zeitalter gerathen: die Musikforschung, historisch und theoretisch, hat einen früher gar nicht geahnten Aufschwung genommen; im Musikschaffen aber ist jene unsinnige Verschwendung der Mittel, ist jener Schwulst, die Augenblendung bei innerer Stumpfheit und Rohheit da, und man kann sich der Besorgniß nicht erwehren, daß die Musik einer völligen Barbarisirung entgegengeht. Freilich hören wir hunderttausend Stimmen Hosiannah singen, „wie wir's zuletzt so herrlich weit gebracht.“ Ist doch Beethoven für gewisse Leute nur noch „der große Vorgänger (!) Wagners“. Irre ich nicht, so ist es Carus, der irgendwo von geistigen Epidemien spricht, welche gleich anderen Epidemien ansteckend wirken und ganze Volksmassen ergreifen — wobei der Autor auf den plötzlichen Wandertrieb ganzer Völker, auf das Deus le volt der Kreuz-

fahrer, die Flagellantenzüge, den Veitstanz u. A. m. hinweist. Man wird vielleicht künftig von einer Wagneromania epidemica sprechen, die in den Jahren des Heiles 1868 bis —? — grassirte, und eine die Nerven überreizende, Nerven zerstörende Eigenschaft der Wagner'schen Musik hat vor einigen Jahren ein Arzt in einem die Nervenkrankheiten behandelnden Buche in allem Ernst behauptet. Vielleicht nicht so ganz mit Unrecht! Der echteste Antipode davon ist Joseph Haydn, den die Wagnerianer auch in der That wie die Sünde hassen und vielleicht noch mehr. Es giebt kaum eine Musik, die so nervenerfrischend gleich einem sonnigen Maimorgen wirkt, wie Joseph Haydns Musik. Joseph Haydn aber ist, wenn nicht der Vater, so doch der Großvater Schuberts.

Ueber den Genuß einer Trilogie oder Tetralogie wie sie jetzt in Bayreuth verwirklicht werden soll, schrieb schon 1854 der ehrliche, körnige, tüchtige, durch und durch geistesgesunde Moritz Hauptmann an Franz Hauser: „an den Nibelungen zweifle ich noch, vier Abende nach einander in dieser Luft, das hielte doch wohl außer Brendel und Hoplit niemand aus." (Siehe 2. Band der Briefe, S. 120.) Nun, der alte, brave Thomaner Cantor ist durch den Tod dieser Gefahr entrückt worden und auch an Brendel kann aus gleicher Ursache das Experiment nicht mehr gemacht werden. Sie sind aber zu entbehren, denn da „Wagners Angelegenheit von der deutschen Sache nicht mehr zu trennen ist" (ein Glück, daß „Lohengrin" in Bologna gefiel, sonst wäre vielleicht im Namen der „deutschen Sache" dem Regno d' Italia wohl gar der Krieg erklärt worden!), so ist an Zudrang und Begeisterung nicht zu zweifeln. Vielleicht zählen wir, da ja das Ganze eine Regeneration der olympischen Spiele sein soll, die Zeit künftig nach Bayreuthiaden, wie die Griechen nach Olympiaden: „im dritten Jahre der zwölften Bayreuthiade geschah es, daß u. s. w.". Jedenfalls würden wir vorläufig rathen, die Stelle historischen Handkusses in conspectu populi, von dem uns die Nachrichten aus Bayreuth erzählt haben, mit einer Inschrifttafel von Marmor für die Nachwelt zu bezeichnen.

Wahrlich, man mag noch so billig, noch so gerecht denken: wer die Musik mit ihren unendlichen Schätzen nicht in Frage gestellt, ja dem baren Verderben und Untergange preisgegeben sehen will, der muß sich endlich diesem Treiben ganz entschieden

entgegenstellen. Ob man deßwegen ein klein wenig gesteinigt oder verbrannt wird, darf dabei nicht weiter in Frage kommen. Und wie einst die Mystiker, ein Tauler, Suso, Thomas a Kempis, zur Zeit, als das Schisma die Kirche in unendliche Verwirrung stürzte und eine fast allgemeine Entartung ihr den Untergang zu drohen schien, sich ins eigene Innere wie ein unnahbares Heiligthum flüchteten und dort mit der ganzen Kraft ihres Gemüthes ihren Gott suchten, so mögen wir uns — nicht in den musikalischen Salon — aber in die einfache bürgerliche Wohnstube, wo ein Klavier steht, als in eine Arche flüchten, die uns über die wilden Wasser der jetzigen musikalischen Sündflut hinübertragen möge. Und hier wird auch Franz Schubert unter denen in erster Reihe stehen, an deren Werken wir immer wieder lernen, was wahre, wirkliche, echte und gesunde Musik sei. Aber auch eine öffentliche Feier, wie wir sie zu Ehren Schuberts erlebt, thut gelegentlich noth. Die Gleichgesinnten mögen sich auch finden; sei es nur, um die eigene Zahl und Stärke kennen zu lernen. Man hat jüngst wohl die Frage hören können, warum in Wien nicht vor allen Anderen Beethoven mit einem Denkmale geehrt worden. Allein man hat wohl ganz recht gethan. Denn Franz Schubert gehört eigenst eben Wien an; er ist die musikalische Verkörperung aller jener guten und liebenswürdigen Eigenschaften, welche den echten Wiener (den wienerischen „Aboriginer") auszeichnen. Möge uns das schöne Marmorbild im Stadtpark eine Mahnung sein, der Musik Schuberts eine stäte, liebevolle Pflege angedeihen zu lassen, und wer dabei gewinnen wird, das ist die Musik und sind — wir. Es geht, wie so ziemlich durch alles Uebrige, auch durch die Musik in unseren Tagen ein Zersetzungsproceß: halten wir denn unsere besten geistigen Besitzthümer fest, so lange wir können, so lange man sie uns nicht gewaltsam aus den Händen windet; und lassen wir uns ja nicht statt der Götter Götzen zum Anbeten aufdringen.





XXIV.

Allerlei Beethoven'sche Humore.

Ich habe vor Freuden in die Hände geklatscht, als ich in Otto Jahns „Gesammelten Aufsätzen“ auf den Passus stieß: die achte Symphonie in F sei diejenige, in welcher sich Beethovens Humor am freiesten und unbeschränktesten ausspricht.*) Ja wahrlich — hätte sich Jean Pauls Leibgeber auf's Symphoniencomponiren verlegt, seine Composition würde vermuthlich eine ähnliche Färbung erhalten haben.

Die achte Symphonie Beethovens ist merkwürdiger und völlig unbegreiflicher Weise unter ihren Schwestern eine der weniger beachteten. Dazu hat bei gewissen Leuten nicht wenig beigetragen, daß Beethoven in einem unglücklichen Moment die achte Symphonie als eine „kleine Symphonie“ bezeichnete, womit er aber sicher nicht ihren Gehalt gemeint hat, sondern ihren relativ geringen Umfang im Gegensatze zu der colossalen, gleichzeitig von Beethoven dem Verleger angebotenen siebenten. Die achte Symphonie ist wirklich unter allen Beethoven'schen die kürzeste. Geist und Schönheit sind aber nicht Dinge, die man nach der Elle mißt. Ein Kritikus meinte einmal gar: „in der achten Sym-

*) S. 106.

phonie kehre Beethoven zu Haydn zurück" —!!! Auf Aeußerungen dieses Schlages sollte eine Art moralischer Todesstrafe gesetzt sein: das Verbot je weiter ein Wort über Musik zu schreiben oder zu sprechen.

Jene großen Leute und Seelen, bei denen das kleinste Thier, mit welchem man ihnen kommen darf, der Elephant ist, denken, wenn von Beethovens Symphonien die Rede ist, sofort an die Eroica, an die fünfte und neunte, und lächeln mitleidig, wenn man es wagt, ihnen von der vierten, achten oder gar von der ersten zu sprechen. Unserer Meinung nach ist gerade die achte Symphonie ein Unicum. Wenn man, wie W. R. Griepenkerl thut, Beethoven als Humoristen ins Auge faßt — als Humoristen natürlich wie Shakespeare, wie Jean Paul — so müßte gerade d i e s e Symphonie vor allen anderen genannt werden. Ein ganzes ästhetisches Lehrbuch über den Humor in der Musik ließe sich daraus entwickeln. Wie der Humor blitzartig schnell von einem Gipfel zum anderen springt, das Erhabene durch das Komische darstellt und „seinen verkehrten Meropsflug zum Himmel fliegt," so hier Beethoven.

Der Anfang des ersten Satzes verheißt festliche Pracht, Großes, Heroisches, wie energisch pochen die Sextensprünge! — Da beginnt das Fagott mit seinem Septimensprung (die Sextensprünge parodirend) zu necken, plötzlich wieder lächelt eine liebliche Gestalt einen Moment lang heraus, aber sofort verwirrt und trübt sich das Bild — und rein komisch werden weiterhin die Octaven, welche sich zum Abschluß des ersten Theiles (vor dem Wiederholungszeichen) so großartig, muthig und heldenhaft anließen. Das Allegretto ist der anmuthigste Scherz von der Welt, auf den klopfenden Quartsextlern der Bläser tanzen die Geigen leicht und anmuthig wie Grazien daher, aber sofort beginnt auch die Respectsperson des Contrabasses zu tanzen! Pikante Rhythmen necken fortwährend, mit dem plötzlich abbrechenden Schlusse erreicht der Muthwille den höchsten Grad. Das Menuett feierlich und prächtig. Nun aber das Finale! Hat denn noch niemand bemerkt, daß das unwillkürlich zum Lachen reizende erste Motiv die Parodie des anmuthigen Allegretto-Motivs ist, welches hier gleichsam umgestülpt und auf den Kopf gestellt wird?*)

*) Siehe Musiknote auf Seite 281.

Und nun plötzlich — ein Ruck in die Oberseeunde und ein wundersam edler Gesang ertönt, so ideal, so innig wie möglich — und wieder necken die Kobolde — bis Beethoven plötzlich wie ein Prospero unter sie tritt und die komischen Gestalten, von ihm verscheucht, sich in die weiten Himmel des Erhabenen verfliegen, in welche jener den Ausblick eröffnet. Aber gleich sind sie wieder da und hüpfen nach Herzenslust — und wie nun der edle Gesang sie nochmals ablöst, kann der schwerfällige Contrabaß nicht umhin, ihn aufzugreifen und mit erschrecklicher Sentimentalität nachzusingen oder nachzubrummen. Zwischendurch spuken die neckenden Octaven des ersten Stückes herum — selbst die Pauken sind in diesem Intervall gestimmt. Zuletzt wirbelt Alles wie ins Nichts aus einander, aus dem noch einmal das gellende Spottgelächter der Kobolde heraustönt — „der Humor liebt den leersten Ausgang." *) Herr v. Lenz, der bekannte russische Beethoven-Freund, erklärt allerdings dieses Final für einen „Waffentanz!" Nun, wenn Beethoven und Czar Iwan der Schreckliche damit einverstanden sind, uns anderen kann's recht sein!

Und so schließen sich auch in der vierten Symphonie, diesem wahrhaften Tongedicht, die Sätze wie Glieder einer goldenen Kette an und in einander, obschon die Exegeten und Programmmacher in Verlegenheit um deutende Worte kommen dürften. Allenfalls möchte bei der Einleitung und dem ersten Allegro jener Geisterchor aus „Faust" passen: „Schwindet ihr dunkeln Wölbungen droben" u. s. w., und weiter: „Wo wir in Chören Jauchzende hören, wo wir auf Auen Tanzende schauen" u. s. w. Wie genial faßt Beethoven das Motiv der allmäligen Entwicklung des lebenssprühenden Allegro aus nebelhaftem Düster mitten im

*)


*) Ein Ausdruck Griepenkerls.

ersten Allegro nochmals, und anders durchgeführt, **auf**! Das Adagio ist ein breiter Strom von Wohllaut, die **Melodiewellen** spielen in einander und heben und tragen uns. **Beim Menuett** wundert es mich, daß noch keiner der zahllosen **Beethoven-Commentatoren** die rhythmische Doppelrechnung bemerkt **hat**, welche ganz consequent durchgeführt ist — zwei **Dreiviertel-Tacte** geben zusammen je einen Dreizweitel-Tact. Man sehe nur **nach**! (Im Trio **nicht**, es tritt um so frappanter ein.) Und **was soll** man zum Humor des letzten Satzes sagen? Ist's nicht **herrlich**, daß der Contrabaß, der sonst die ultima ratio der **Harmonie** ist, beim zweiten Motiv sich emancipirt und mit den Geigen um die Wette zu singen anfängt? Und ist's dann ein **Wunder**, wenn derselbe Baß nach der Fermate, gegen den Schluß hin, in drolliger Schwerfälligkeit mit den Geigen um die Wette zu laufen beginnt? Ganz zuletzt solls wie mit einem salto mortale über einen Graben gehen — Geige, Fagott, Viola setzen an, aber bleiben verzagt stehen — da nimmt der Baß einen **Anlauf** und — hopp — drüben ist er; ein verwunderter Aufschrei der übrigen Instrumente begleitet das Heldenstück.

Der Humor dieser Symphonie ist maßvoller, als jener der achten Symphonie, das Ideale in ihr tritt, wo es erscheint, frei in seiner vollen Glorie vor uns, und nicht erst durch die seltsamen Hinterpförtchen, die ihm der Humor öffnet, wie denn dieser Kobold, der sich in der achten Symphonie so toll gehen läßt, in der vierten Symphonie im Adagio erst nur ganz leise, wie in der Tiefe, zu rumoren anfängt, im Menuett mit den seltsamen rhythmischen Einschnitten zu necken beginnt, ja in der Figur



wie mit dem Finger winkt, im Final aber endlich mit den Zuhörern ungenirt sein Tänzchen macht.

Die vierte und die achte Symphonie gehören zusammen und ergänzen einander. Beethovens Humor ist übrigens ein wahrer Proteus, der bald diese bald jene Gestalt annimmt. Die „Malinconia" mit dem ihr an- und eingefügten Allegretto — eigentlich durchringen beide Sätze einander — im Quartett in B Op. 18, Nr. 6 ist in dieser Beziehung eine wunderbare Tondichtung.

Wie das Allegretto die Melancholie wegscherzen und weggaukeln möchte, am Ende selbst einen Augenblick lang von Schwermuth erfaßt wird, aber den Trübsinn sofort im Prestissimo niedertanzt! Wenn Schumann im Andante Scherzoso des Quintettes Op. 29 Beethoven selbst mit einem humoristischen Monologe eintreten zu sehen erklärt,*) so erbitte ich mir die Erlaubniß im ersten Allegro jenes B-dur-Quartettes auch wieder Beethoven in Person zu erblicken, wie er — Hut im Nacken, hemdärmelig! — mit Sturm- und Feuerschritten hinausstapelt nach Unterdöbling oder Grinzing „zum Heurigen“ (d. h. um jungen Wein zu trinken — jeder richtige Wiener schwärmt dafür**):) Die „Melancholie“ und der gaukelnde Scherz passen dann erst recht gut.

So macht mir beim G-dur-Quartett (Op. 18, Nr. 2) im ersten Allegro die Durchführung (nach der Wiederholung der ersten Abtheilung) einen gar eigenen Eindruck. Es ist mir, als führe uns Beethoven aus der sonnigen Gegend, in welcher wir bis dahin mit ihm gewandelt, in immer düsterere, tristere, unheimlichere Gegenden, endlich langen wir vor einer großen eisernen Pforte an, hinter welcher, wir wissen es, Geister und Dämonen lauern. Der Athem stockt uns — da wendet sich der Meister lächelnd um:



„wir wollen doch lieber die Thüre nicht aufmachen!“ meint er. Und so ist mir im Adagio desselben Quartettes der Zug gar werth, wie mitten aus dem edel empfundenen Gesang plötzlich ein kleiner, allerliebster Neckgeist den Kopf heraussteckt — ich

*) Ges. Schr. 1. Aufl. 1. Band, S. 185 „über das Komische der Musik“.

**) Auch Schubert, wie mir sein Freund E. v. Bauernfeld selbst erzählte.

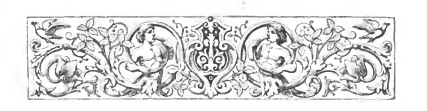
meine die kleine Allegro-Episode — und wie ganz zuletzt der kleine Neckgeist, der Himmel weiß warum, so traurig sein Köpfchen hängt und langsam unterduckt und verschwindet. Im Finale aber ist mir, als sähe ich Beethoven mit einigen guten Gesellen — ich bitte um Verzeihung, wenn ich ihn schon wieder hinter das Weinglas setze — spät Abends gemüthlich und lebensfroh bei'm Wein. Plötzlich brennen die Kerzen düster und wolkige Geistergestalten schweben durchs Zimmer:



Die Freunde sehen einander erstaunt an: „ja, was war denn das"?!







XXV.

Ein Capitel von Musikinstrumenten.

(Geschrieben bei Gelegenheit der Wiener Weltausstellung 1873.)

Die Pianofortes der Ausstellung mögen gegen die Geigen in ihren sicheren Vitrinen, welche sie vor den Attentaten zum Theile sehr unberufener Finger sicherten, vielleicht so etwas wie Neid empfunden haben. Während man in den Ausstellungsräumen Klavier ohne Ende, Orgel wenigstens zuweilen spielen hörte, schienen die Saiteninstrumente sub clausula perpetui silentii ausgestellt, und wenn uns die Geige Gemünders aus New-York, welche sich den stolzen Namen einer „Kaisergeige“ beigelegt hat, auf einem neben ihr steckenden Zettel ruhmredig die wunderbarsten Eigenschaften versprach, so mußten wir es ihr aufs Wort glauben, denn sie selbst saß so gut wie ihre Schwestern in dem sicheren Asyl eines Glaskastens.

Um indessen diese schönen Instrumente näher kennen zu lernen, schloß ich für seine Person mit unserem trefflichen Violinisten Wilhelm Junck ein Schutz- und Trutzbündniß — er übernahm das Geigenspiel; und da die Geige, wie eine rechte Dame, so oft sie sich öffentlich zeigt, immer irgend eine Begleitung haben muß (wenige Fälle bei J. S. Bach ausgenommen, wo die Violine sich gleichsam als Emancipirte wie die allredende Orgel gerirt), so stellte ich für das nöthige Klavier-Accompagnement meine

Wenigkeit zur Verfügung. Wir packten also etwas Beethoven, etwas Bach, Raffs schöne Cavatine, Ernsts Elegie und Sonstiges ein und machten uns auf den Weg. Mit größter Bereitwilligkeit wurden die Vitrinen geöffnet — die Klaviere öffneten sich von selbst — und da Junck, wie ich hier nicht verschweigen darf, ganz vortrefflich spielte und Geigenspiel in der Ausstellung, wie gesagt, etwas „Unerhörtes" ist, sah er sich bald von einem überaus zahlreichen und sehr dankbaren Publicum umringt.

Zuerst holten wir Fürst Stourdza's nach einem neuen Princip construirte Geigeninstrumente heraus. Nicht wenig war gesagt worden über die außerordentliche Klangfülle u. s. w. Vorläufig, noch vor dem Hören, wurde der Schönheitssinn durch die seltsame Mißgestalt der Instrumente recht unangenehm berührt. Die Geige, wie wir sie kennen, ist eines der schönstgeformten Instrumente. Schlank und kräftig zugleich, von seinen Umrissen, ihre leichte Wölbung an Decke und Boden, die zierlichen F-Löcher, der Steg mit seinen arabeskenhaften Einschnitten, dessen Form, wie Zamminer sagt, „nur ein Spiel der Laune zu sein scheint, aber selbst in ihren kleinsten Einzelheiten nicht ohne Schaden aufgegeben werden könnte" — alles dieses macht die Violine zu einem wahrhaft edlen Gebilde — zur höchsten, idealsten Ausbildung einer Form, deren rohe Vorstufen man in der Ausstellung an den Rebabs und Irbabs und Rebecs und Erbabs und Sarohs der Orientalen bis herab zu dem jämmerlichen Ravanastron der Indier und Chinesen studiren konnte — und die alten italienischen Maler, denen es doch wahrlich an Schönheitssinn nicht fehlte, haben sehr wohl gewußt, was sie thun, wenn sie ihren Musikengeln Geigen in die Hände gaben, ungeachtet Frau von Genlis irgendwo in ihren zahllosen Schriften (ich glaube, in den „Souvenirs de Félicie") behauptet, „das einzige Instrument, welches man den Engeln in die Hände zu legen gewagt, sei die Harfe (sie selbst war eine geschickte Harfenspielerin!). Hätten aber Fiesole, Perugino u. s. w. die neuen Stourdza-Geigen gekannt, so wären letztere sicher nicht in das (gemalte) Himmelreich eingegangen. Man meint im ersten Moment einen fabelhaft geformten Seefisch aus der Familie Raja oder sonst etwas dergleichen zu erblicken.

Der Grundgedanke der gehofften Verbesserung beruht darauf, daß der Schallkörper der Geige möglichst der Ellipse genähert ist. Die beiden Hälften des Instrumentes rechts und links neben den

Saiten sind ungleich, die linke Seite sieht wie ungeheuer geschwollen und das ganze Instrument ganz seltsam verschoben und aus Rand und Band gebracht aus. Aber möge es aussehen, wie es will, ließe nur Spielweise und Schönheit und Fülle des Tones wirklich einen so bedeutenden Fortschritt erkennen! Leider wurden wir, nachdem wir über das, was wir gesehen, einigermaßen entsetzt waren, von dem, was wir hörten, nicht übermäßig erbaut. Wir fanden den Geigenton zwar stark genug, aber rauh, dumpf, schnarrig, einer Viola ähnelnd, während die Viola selbst wie ein mittelmäßiges Violoncell klang. Als mein geigender Freund darauf eine Violine von Zach zur Hand nahm und den ersten Strich that, und ich wieder den hellen, klaren, silbernen, singenden Geigenton hörte, athmete ich ordentlich auf. Obendrein genirt die seltsame Mißform des schiefgedrückten Schallkastens in der freien Bogenführung. Ich glaube nicht, daß die Stourdza-Geige dazu berufen ist, mehr zu sein als eine fantaisie d'amateur, ein Versuch, dem wir in keiner Weise absprechen wollen, daß er dem Fleiße, Eifer und Scharfsinn seines Erfinders alle Ehre macht, den wir aber mit gutem Gewissen unmöglich als einen gelungenen bezeichnen können und der sicherlich keine Zukunft hat, sondern nur in der Geschichte des Geigenbaues eine an sich recht recht lehrreiche und interessante, aber vorübergehende Episode bildet. Die alten Amati und Stradvardi und Guarneri werden durch die neuen Stourdza schwerlich aus dem Felde geschlagen und schwerlich überflüssig werden.

Den Werth der alten Cremoneser Geigen begreift auch Thomas Zach in Wien vollkommen, welcher seine Geigen nach dem System Joseph Guarneri's baut. Wie sehr es sich ihm lohnt, bewies der weiche, süße und doch kraftvolle Ton der Geige, welcher Junck die empfindungsvollen Melodien der Ernst'schen Elegie entlockte. Mit der Geige Zachs wetteiferte eine nicht minder vortreffliche von Gabr. Lemböck in Wien.

Wir verließen Oesterreich und eilten nach Frankreich und Belgien. Zunächst pochten wir bei Vuillaume in Brüssel an — leider ward uns, dem Spruche des Evangeliums stracks zuwider, nicht aufgethan. Der Schutzengel der Vuillaume'schen Geigen versicherte uns im feinsten Französisch und mit der feinsten Höflichkeit: „Herrn Vuillaume's Geigen seien bereits geprüft, es bedürfe keiner weiteren Prüfung, und Herr Vuillaume habe bereits

1867 in Paris die große Medaille erhalten." Hac galea contentus abito, dachte ich, der ich die Unart habe, daß mir alle Augenblicke ein Vers Virgils oder irgend eines anderen lateinischen Poeten durch den Kopf fährt. Wir zogen also ab — nicht sowohl, wie die Italiener in solchen Fällen sagen, colle trombe nel sacco als vielmehr coi violini nello scrigno. Dankbar erinnerte ich mich aber, daß es die Firma Vuillaume (in Paris) war, deren Zuvorkommenheit es dem gelehrten Savart möglich machte, eine große Anzahl der Violinen von den ersten Meistern bis ins Detail hinein genau untersuchen und dadurch für die Kenntniß der Akustik der Geigeninstrumente überaus wichtige Resultate gewinnen zu können.

In Italien war an fix und fertigen Geigen nicht viel zu holen, — aber die Saitenfabrikation excellirt noch heute im hohen Grade.

Nord-Amerika nahm uns, völlig zum Gegensatze Belgiens, mit offenen Armen auf — der Glasschrank der „Kaisergeige" that sich auf. Ich gestehe, daß ich vorläufig einiges Mißtrauen empfand — der Barnum-Styl, in welchem uns die Geige als ein bares Meerwunder nebst Preisansatz von 10,000 Dollars angekündigt wurde, hatte sie nicht sonderlich empfohlen. Vielleicht, daß diese Art, eine neue Sache beim Publico bekannt zu machen, in Amerika nützlich und nöthig ist; wir in Europa goutiren dergleichen einstweilen noch nicht — ich sage einstweilen, denn gehen die Sachen so fort und weiter, wie wir dazu alle Hoffnung haben, so dürften binnen Kurzem auch wir in der Reclame das Ausgezeichnete leisten. Mit Vergnügen constatire ich, daß uns Gemünders Kaiserviolinе in der That und auf das Angenehmste überraschte. Zwar scheint es mir zu hoch gegriffen, wenn sie sich an Werth und Schönheit den alten, echten Cremoneserinnen so ohne weiters an die Seite setzen will, aber ein vortreffliches Instrument ist sie. Sie bewährte uns ihre singende Seele insbesondere an einem Beethoven'schen Adagio.

Neben der New-Yorker Violine fanden wir in einem anderen, tischähnlichen Glaskasten Cithern von Franz Schwarzer aus Washington (Missouri) aufgestellt. So hat denn dieses für höhere Tonkunst eigentlich unbrauchbare Instrument seinen Weg aus den Alpen bis Amerika gefunden! Die Cither findet ihre Gönnerinnen an zwei entgegengesetzten Polen der Gesellschaft, sie

ist das Instrument der „Alpenmirzeln“ in der Almerhütte und der jungen Comtessen im Salon, — was zwischen beiden musiziert, läßt sie so ziemlich unbeachtet. Ländler und ähnliche Dinge nehmen sich darauf in der That gar hübsch aus und man kann mit Vergnügen einmal zuhören. Ein russischer Instrumentenmacher Arhusen hat den Versuch gemacht, die Cither mit einer Art Tambourin zu verbinden, um die Schallkraft durch das gespannte Fell zu verstärken. Ich kann nicht sagen, daß diese „Verbesserung“ wirklich eine solche sei. Ein Mädchen — nach der Tracht eine Steiermärkerin — spielte das Arhusen'sche Instrument sehr hübsch und mit einer Art Virtuosität; ich fand aber den Ton klein, schärflich und dem gewohnten, gleichsam metallisch flimmernden Citherton nicht ebenbürtig. Außerdem waren Cithern von dem tüchtigen Schunda aus Budapest da; von letzterem auch ein schönes Cimbal, ein Instrument, das wir für unsere Orchester allerdings auch nicht brauchen können, dessen Werth und Wirksamkeit man aber in den originellen ungarischen Stücken der Zigeunermusikanten schätzen lernt, wo es geradezu entzückend wirkt, wenn seine raschen Passagen wie sprühende Feuerfunken zwischen den gezogenen Geigentönen spielen oder den raschen Wirbel irgend eines „Csardas“ bis zum Bacchantischen steigern helfen.

Ein eigenthümlicher Apparat war eine Claviatur (nicht mehr) von Baumann und Szlezak aus Preßburg, mit deren Hilfe man ein Tonstück beliebig transponiren kann, d. h. in einer anderen Tonart spielen als geschrieben. Für Leute, welche über die sechs Kreuze der „Frühlingsnacht“ von Schumann in einige Desperation gerathen, ist die Sache ohne Zweifel sehr willkommen; sie spielen ein ungefährliches G-dur mit seinem Solokreuzchen und es erklingt Fis-dur. Im Ganzen möchte ich aber solche Lotterbettlein musikalischer Bequemlichkeit nicht sonderlich loben. Ein guter Musiker muß endlich auch im Stande sein zu transponiren, und diese Geschicklichkeit wird ihm doch noch mehr lohnen, als daß er nicht in Verlegenheit geräth, wenn ihm die Sängerin am Klavier ins Ohr raunt: „Accompagniren Sie doch meine Arie um einen halben Ton tiefer!“ Schwierigkeit ruft, um sie besiegen zu lernen, Fleiß und Anstrengung hervor, und Fleiß und Anstrengung tragen herrliche Früchte. Es ist garnicht wohl gethan, jede und jede Schwierigkeit, welche die

Musik umgiebt, zu beseitigen, wohin z. B. auch die moderne leidige Gewohnheit gehört, alle Singstimmen, mit Ausnahme des Basses, im Violinschlüssel zu schreiben — unsinniger Weise auch den Tenor!! „Man muß Kunst halten, daß Kunst bleibt“ — sagten die Musici zu Martin Agricola's Zeiten, worüber sich der wackere Magdeburger Cantor sehr ärgert — aber so gar Unrecht haben sie nicht gehabt. Es mischen sich dann nicht gar so viele unberufene Hände ein, wenn sie Gefahr laufen, sich an einem Dornenzaun von Schwierigkeiten zu stechen.

Ganze Schlachtordnungen von Blasinstrumenten blickten uns aus hohen Glasschränken entgegen — „intestinisch gewundene“ (wie Marx sagt) Hörner, Posaunen, Saxophone, Trompeten, Flügelhörner u. s. w. funkeln im Metallglanz, Flöten, die man vor lauter Silberklappen gar nicht sieht, stehen in Reihe und Glied neben den Schwestern Oboen und Clarinetten, dahinter bäumen sich Baßclarinetten auf und öffnen ihre Ichthyosaurus-Rachen u. s. w. Wenn man sieht, mit wie verhältnißmäßig wenig Instrumenten sich gerade die allergrößten Instrumentalcomponisten, ein Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn u. s. w. beholfen, und wenn man damit die überzahlreichen Flöten-, Oboen-, Fagott- und sonstigen Instrumentenfamilien vergleicht, wie sie Prätorius in seinem Theatrum Instrumentorum aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts schildert, so kann man seine Gedanken haben. Unser Heer von Blasinstrumenten giebt an Zahl und verschiedener Größe und Beschaffenheit jenen untergegangenen Generationen aus der Zeit Prätorius' kaum etwas nach — wie viel davon ist aber für den Künstler höherer Ordnung wirklich brauchbar?

Die Baßclarinette sicher — welche gewaltige Wirkung erzielt damit z. B. Wagner im „Lohengrin“! Auch daß sich Meyerbeer der vergessenen Viole d'Amour erinnerte, war ein guter Einfall. Aber z. B. das Flügelhorn? Dieses Instrument, das bei völliger Seelenlosigkeit und Kälte immerfort überschwängliche Sentimentalität lügt und uns aus allen Gartenmusiken sofort empfindungsvoll entgegenjammert? Man führe alle diese Saxophone, Flügelhörner u. s. w. in die höhere Orchestermusik ein — und es ist ihr Tod. Ein ehrlicher Componist wird wissen, wie ihm nur schon drei Posaunen den Tonsatz belasten. Wo Blechmassen aufgeboten sind, um z. B. unsere riesigen Opernhäuser mit ihrem

Lärm zu füllen, m u ß jede feinere Durchbildung des Tonsatzes, muß die reizende, lebensvolle Beweglichkeit der Saiteninstrumente verloren gehen, wie wir sie bei Haydn, Mozart, Beethoven finden — die Geigen müssen in Massen schreien, um von dem ungeheuerlichen Blechchor nicht völlig überschrieen zu werden. Man höre nur z. B. die Orchestration von Wagners „Rienzi"!

Auch die altgewohnten Instrumente leiden unter dem „pruritus inveniendi" — unsere Flöten, die von Klappen also umkleidet sind, daß sie beinahe wie der berühmte „Stock im Eisen" zu Wien aussehen, haben lange nicht den milden, weichen Honigseimton der alten einfachen Flöte. Der Flötist wird uns freilich mit triumphirendem Lächeln eine rasche Passage in Des-dur vorspielen, über welche den Flötisten aus Joseph Haydns Zeiten vor Erstaunen die Perrücke vom Kopfe fallen würde. Dabei fällt mir aber eine alte Anekdote ein. Ein Engländer ließ den Arzt kommen und sagte: „Herr, mein Arm schmerzt mich, wenn ich ihn so halte." Dabei hielt er ihn in höchst verdrehter Stellung über den Kopf. „Zum T . . .", fuhr der Arzt den Patienten an, „m ü s s e n Sie ihn denn so halten?" M ü s s e n S i e denn in Des-dur spielen, Herr Flötist?

So hat auch die neue Ventilposaune nicht entfernt den, je nachdem, bald schauerlichen, bald erhaben-feierlichen Klang der alten Zugposaune — sie ist eine potenzirte Trompete. Man hat daher z. B. im Prager Conservatorium mit vollem Recht n e b e n dem Unterricht auf der Ventilposaune auch wieder den Unterricht auf der Zugposaune eingeführt.

Unsere Hornisten sind bequem, sie machen das F-Horn zu ihrem Factotum. Wenn also der Componist auf die Eigenthümlichkeit der verschiedenen Hornstimmungen rechnet — den verschleierten Klang des Es-Horns, das gellende G-Horn, das ernste C-Horn u. s. w. — so rechnet er falsch.

Hätte ich bei einem Concurs von Blasinstrumenten etwas zu sagen, so wäre ich statt der bei der Wiener Weltausstellung so ungemein freigebig ausgetheilten „Fortschrittsmedaillen" unbedingt für „Rückschrittsmedaillen".





Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a/S.


Mus 60.4.3
Bunte Blätter Skizzen und Studien
Loeb Music Library
ATY0174
3 2044 040 918 484

